

DE

SOLFEO

sin acompañamiento

POR

D. HILARION ESLAVA.

DIVIDIDO EN CUATRO PARTES

1.ª PARTE.........	PESETAS	3.ª PARTE..........	PESETAS.
2.ª »	»	4.ª »	»

LAS CUATRO REUNIDAS, PESETAS

3.ª PARTE

PROPIEDAD NUEVA EDICIÓN CORREGIDA DEPOSITADO

MADRID
Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.).
Fundada en el año 1828.
Calle del Arenal, núm. 11.

TERCERA PARTE

DEL MODO DE ESCRIBIR LA MÚSICA DICTADA

Se llama así el arte de saber *notar* una pieza de música que se está oyendo, ó que después de oirla se ha retenido en la memoria, ó que se compone de propias ideas.

Son diversos los procedimientos que se usan en el extranjero acerca de esta materia. En las escuelas llamadas de *enseñanza mutua* acostumbran ejercitar á los discípulos en esto desde las primeras lecciones; pero, si hemos de creer á M. Garaudé, los resultados son poco satisfactorios. Algunos Maestros particulares, aunque lo enseñan cuando el discípulo está bien enterado de las combinaciones de los valores y de la entonación, le dan demasiada extensión, deteniendo á los discípulos en este estudio más de lo que conviene.

Yo me atrevo á asegurar, apoyado en resultados prácticos, que un discípulo dotado de buena organización y disposición, que llegue á ser buen solfista, no hallará dificultad alguna en escribir la música dictada, aunque no haya hecho estudio particular para ello. Así es, que á los que únicamente creo utilísimo este trabajo es á aquellos que tienen una disposición mediana ó una organización poco fina, sea respecto á la entonación, ó á la medida. Advierto, de paso, que suele haber algunos que teniendo buen oído en lo que concierne al sonido, no lo tienen en lo tocante á la medida, y *viceversa* (1). Sin embargo de lo que acabo de decir respecto á la poca utilidad que creo reportan de este estudio los que están dotados de buenas disposiciones, como el medio que voy á proponer es sencillo, y ha de ocupar poco al discípulo, puede el Maestro,

(1) La finura del oído es un don de la naturaleza, aunque susceptible de perfeccionarse por medio del arte. ¡Cuántas veces oímos á algunos niños que á la edad de cuatro y aun de tres años repiten con exacta afinación un toque de corneta militar que han oido, y el ritmo algo complicado de un tambor, que imitan con admirable igualdad, mientras que otros almibarados pretendientes á *dilettanti*, que nos hablan de los Teatros de Milán y París, y que quieren pasar por inteligentes, marcan el compás á contratiempo, y no son capaces de *tararear* la *Gaita gallega* ni la *Cachucha!*

si le parece conveniente, adoptarlo para todos ellos, sean cuales fueren sus disposiciones. Voy, pues, brevemente á exponerlo.

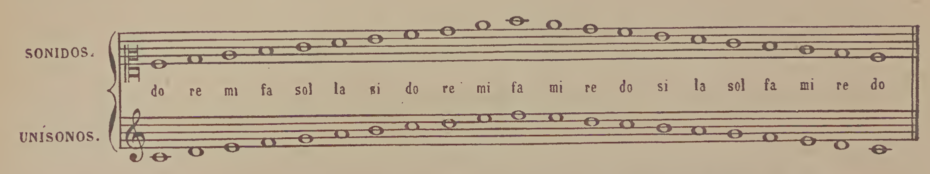
Al mismo tiempo que el discípulo siga estudiando esta Tercera Parte, debe ir dando de repaso desde las primeras lecciones del Método, y sobre las mismas combinaciones de figuras y de entonaciones que contenga la lección de repaso, el Maestro le dictará ocho ó más compases, para que aquél los escriba; estos compases, ó los inventará el mismo Maestro, ó los tomará de las lecciones de estos solfeos, cuidando de que las combinaciones sean análogas á las que el discípulo repasa, y teniendo presente que deberán empezar y concluir siempre en la tónica. Si el Maestro exigiese al discípulo desde el principio de este estudio que adivinase el *tono, aire, compás, entonación* y *valores,* se confundiría éste en términos de no saber por dónde empezar; por lo cual debe practicarse este estudio por partes y del modo siguiente:

El Maestro asigna, v. gr., de repaso al discípulo las seis lecciones primeras, que no contienen más que redondas, blancas, sus respectivas pausas, y las entonaciones de intervalos conjuntos; dadas por el discípulo dichas lecciones, el Maestro le dictará un trozo de ocho ó más compases incluyendo las mismas combinaciones de entonación y medida, aunque de un modo diferente, manifestándole antes el *tono,* el *aire* y el *compás* en que deben escribirse, de modo que sólo tenga el discípulo que ocuparse al principio del nombre y entonación de los signos, y de las figuras y su valor, y aun esto también por partes, empezando por lo que respecta al tiempo; para ello, al dictárselos, los dirá sin nombrar las notas (tarareando) y haciéndolas todas en un mismo sonido y batiendo el compás con claridad; el discípulo, oyéndolos repetidas veces, compás por compás, los irá escribiendo en un pentagrama sobre cualquiera línea ó espacio, determinando las figuras que corresponden: concluída esta operación, el Maestro los repetirá con la debida entonación, y el discípulo escribirá en otro pentagrama, debajo del anterior, los signos que corresponden. Seguirá de este modo en las lecciones sucesivas, hasta que el discípulo lo haga con prontitud y facilidad; entonces el Maestro dejará al discípulo que por sí mismo determine también el *compás,* que aquél habrá tenido la precaución de no batirlo, y que no le será á éste difícil hallarlo, atendiendo al sentido de las partes fuertes, ensayando sucesivamente el de 2, 3 y 4 partes, y eligiendo por fin el que convenga. Vencido esto en otra serie de lecciones, deberá pasar á determinar el *aire,* y cuando esto le sea fácil, concluirá por determinar también el *tono,* atendiendo á que la extensión de la entonación del trozo dictado no ha de exceder de una oncena de *Do* á *Fa:* para esto último ha debido llegar el discípulo por lo menos á la Segunda Parte de esta obra.

Habiendo manifestado el plan que debe seguirse en este estudio, creo inútil extenderme más en explicaciones, pues que las ya dadas son suficientes para que el discípulo pueda ir haciendo este estudio progresivamente todo el tiempo que al Maestro parezca conveniente.

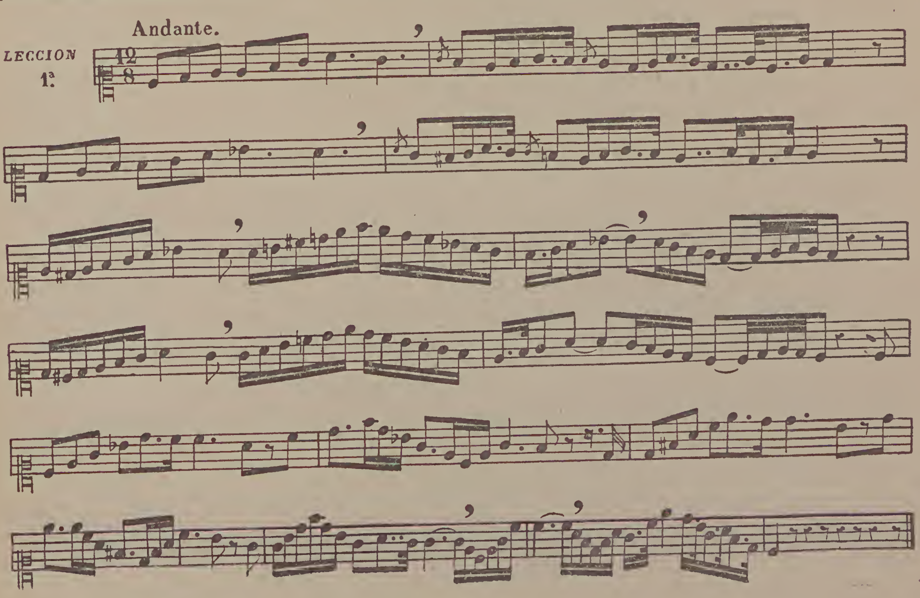
DE LA CLAVE DE DO EN PRIMERA LÍNEA

Véase en la escala siguiente la nueva colocación de los signos en esta clave y la relación que tiene con la de *Sol:*



Se ve por este ejemplo que el nombre de los signos en clave de *Do* en primera línea se encuentra una 3.ª más arriba que el nombre de los mismos signos en clave de *Sol;* así, el *Mi* en clave de *Sol* viene á ser *Do* en la clave de *Do,* el *Fa* viene á ser *Re,* etc., etc.

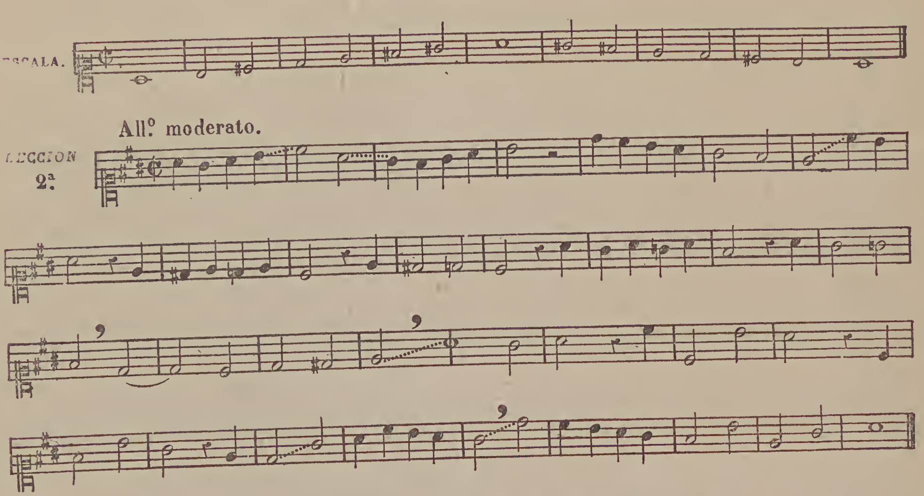
NOTA.—*La lección siguiente está en intervalos conjuntos y en saltos de 3.ª por líneas y espacios inmediatos, para que el discípulo pueda ejercitarse con facilidad en la nueva colocación de los signos.*



TONO DE LA MAYOR

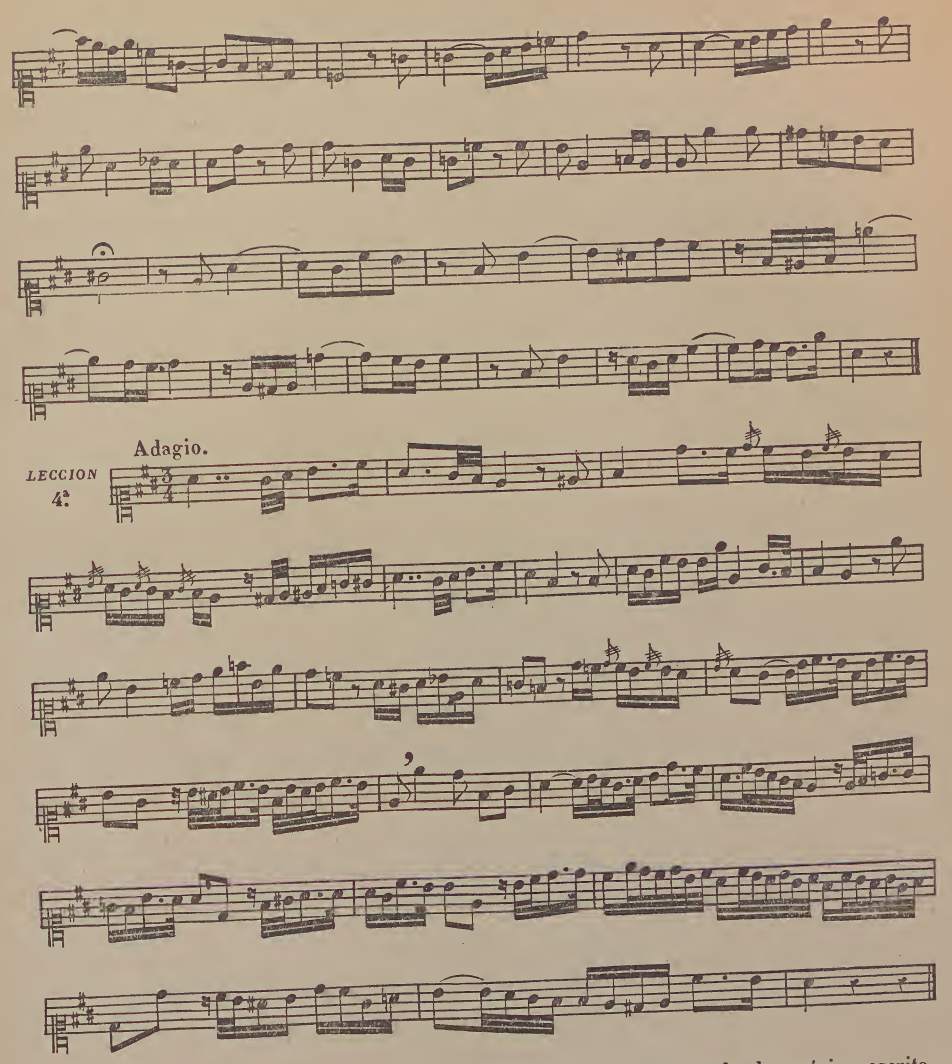
Para formar la escala mayor tomando el *La* como *tónica*, es necesario alterar el *Fa*, *Do* y *Sol* con sostenidos, con cuyas alteraciones quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el *tono* de *Do* mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala y analícese confrontándola con la de *Do*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

NOTA.—*Esta escala la acompañará el Maestro una 3.ª menor más alta, que es* Do *mayor, si la comodidad del discípulo así lo exigiere.*



NOTA.—*Para que el discípulo se ejercite en los tonos que ha pasado en la Segunda Parte, se hallarán en adelante con frecuencia lecciones en que se hacen transiciones á ellos. Este medio, además de contribuir al gusto y variedad de las lecciones, hace que se vaya familiarizando el solfista con todos los tonos anteriores; esto exige de parte del Maestro mucho cuidado, para que aquél no se extravíe. Yo vuelvo á encargar de nuevo que el discípulo no deje de entonar las lecciones sin compás, antes de medirlas, deteniéndose en cada nota todo lo que sea necesario para la seguridad de la afinación. Si el discípulo no está todavía seguro en las entonaciones, convendrá que el Maestro, al asignarle la lección para el día siguiente, se la haga entonar delante de él mismo, lo cual, sin ser demasiado pesado para el Maestro, es de gran utilidad para el discípulo.*





Algunos opinan que bastan sólo dos compases para notar toda la música escrita hasta el día, y, apoyados en razones poderosas, quisieran que no hubiera más que un compás *binario* y otro *ternario*, desterrando todos los demás. Supuesto que esta reforma tiene graves inconvenientes, seria de desear, por lo menos, que los compositores se contentasen en adelante con hacer solamente uso de los seis siguientes: **C**, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{6}{8}$, sirviendo el **C**, $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ para las combinaciones *por mitades*, y el $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{6}{8}$ para

las combinaciones *por tercios*. Es de esperar que con el tiempo sean éstos los únicos que se usen; pero entretanto, el que como yo se dedique á hacer un método de solfeo, se ve en la precisión de dar conocimiento de todos cuantos se usan poco ó mucho, y poner lecciones prácticas para que el solfista se ejercite en todos ellos. Paso, pues, á dar cuenta de todo lo que concierne á esta materia.

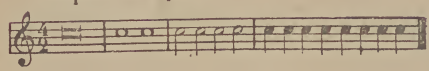
Además de los compases que el discípulo ha practicado en la Primera y Segunda Parte de esta obra, hay otros que se escriben con figuras de mayor valor que en aquéllos, y también algunos que, por el contrario, se notan con valores menores. En los primeros, que se llaman compases mayores ó de proporción mayor, se hace uso de una figura que llaman *cuadrada* los franceses y *breve* los españoles; se escribe así: tiene doble valor que una *redonda*, y sólo se usa en la música eclesiástica. Existieron también figuras de mayor valor que la anterior, á saber: la *longa* que valía cuatro redondas, y la *máxima* que valía ocho de las mismas. Después de la invención de las líneas divisorias de compás, y de la introducción de la notación negra ó de figuras negras, se abandonó totalmente el uso de compases en que entraban figuras de mayor valor que la *cuadrada*. Todavía existen en archivos musicales de algunas de nuestras Catedrales libros del primitivo *Facistol* escritos con longas y máximas. En el día tomamos como regulador de la teoria de los compases el valor de una redonda; así, escribimos $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ para designar que estos compases contienen 6 octavos ó 3 del valor de aquélla. La aplicación de este mismo principio es la que ha dado nombre á todos ellos.

Los compases se dividen en *simples* (yo los llamo de combinación doble) y *compuestos* (de combinación triple): los *simples* son aquellos en los cuales se dividen los valores por mitades en partes iguales; como dos blancas, dos negras ó dos corcheas, etc.; la primera cifra de éstos es siempre 2, 3 ó 4. Los *compuestos* son aquellos en los cuales se dividen los valores por tercios; como una negra con puntillo, tres corcheas, seis dobles corcheas, etc.: la cifra de éstos es siempre 6, 9 ó 12. Véase la tabla siguiente con las notas que la ilustran, y se comprenderá fácilmente todo lo que pertenece á esta importante materia, que, debiendo ser sencillísima, ha venido á ser algo complicada.

EJEMPLOS

COMPASES DE COMBINACION DOBLE Á 4 PARTES.

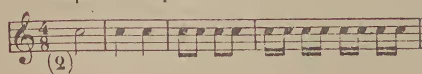
Compás de 4 por 2.



Compasillo.

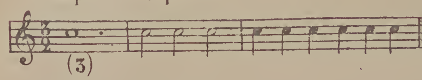


Compás de 4 por 8



COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 3 PARTES.

Compás de 3 por 2.



Compás de 3 por 4.

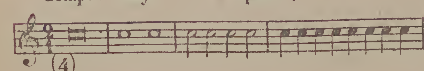


Compás de 3 por 8.



COMPASES DE COMBINACION DOBLE Á 2 PARTES.

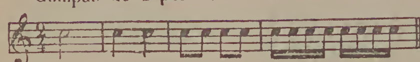
Compás mayor ó de 2 por 1.



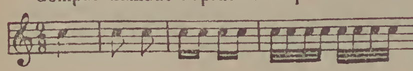
Compás binario.



Compás de 2 por 4.

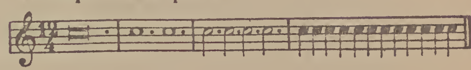


Compás llamado rápido de 2 por 8.



COMPASES DE COMBINACION TRIPLE Á 4 PARTES.

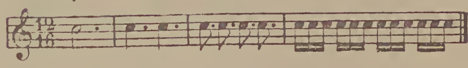
* Compás de 12 por 4.



Compás de 12 por 8.

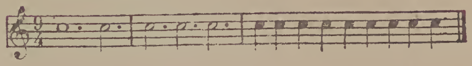


Compás de 12 por 16.

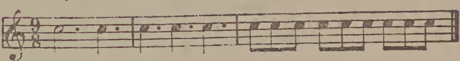


COMPASES DE COMBINACION TRIPLE Á 3 PARTES.

* Compás de 9 por 4.



Compás de 9 por 8.

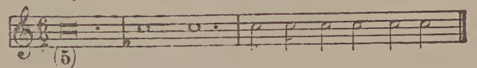


Compás de 9 por 16.



COMPASES DE COMBINACION TRIPLE Á 2 PARTES.

* Compás de 6 por 2.



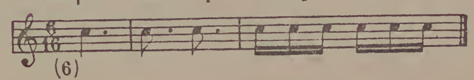
Compás de 6 por 4.



Compás de 6 por 8.



Compás llamado rápido de 6 por 16.



1.ª *Al compasillo se le da este nombre diminutivo con relación al 4 por 2, al cual se llamaba antiguamente de proporción mayor; siendo, de consiguiente, el compasillo de proporción menor.*

2.ª *Cuando los compositores dieron en escribir en 2 por 4 á cuatro partes, debieron haberlo indicado en 4 por 8, y de este modo hubieran evitado dudas y confusión.*

3.ª *El compás de 3 por 2 es el que se llamaba antiguamente ternario.*

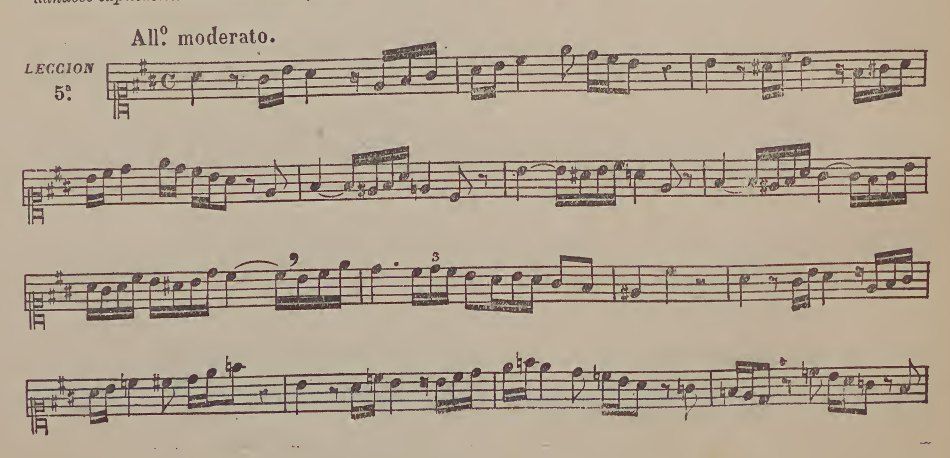
4.ª *El compás de 2 por 1 es el que antiguamente se denominaba* mayor, *ó de proporción mayor, como hemos dicho del 4 por 2; por esta razón no se ha dado esta denominación al compás* binario *en este* MÉTODO, *pues hubiera sido una grave inconsecuencia dar al compasillo este nombre diminutivo, y el de* mayor *al binario, siendo ambos de las mismas proporciones.*

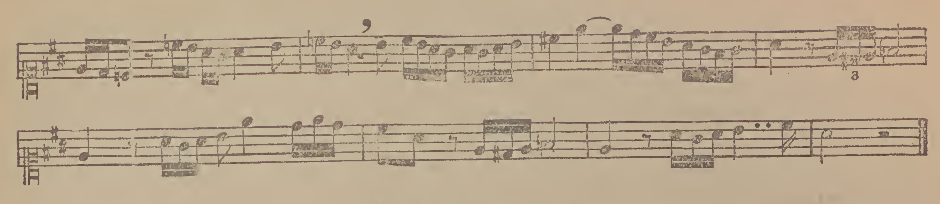
5.ª *Los compases de la tabla que están marcados con una estrella no se encuentran en el día más que en la música eclesiástica de remota antigüedad. Lo mismo sucede con algunos otros, como el de $\frac{4}{1}$, $\frac{3}{1}$ y $\frac{9}{2}$, cuyo uso se abandonó enteramente desde que se empezó á indicar el aire del compás con las palabras* Largo, Adagio, *etc., con las cuales, colocadas á la cabeza de una pieza, se puede producir el efecto de los compases de proporción mayor, empleando los que hoy se usan de cuatro, de tres y de dos partes.*

6.ª *El uso de los compases llamados* rápidos *ha venido también á ser inútil, porque las palabras* presto *y* vivace, *que duplican la presteza del Allegro, puestas á la cabeza del compás de 2 por 4, producen el mismo efecto que el 2 por 8, y así de los demás.*

Más adelante se tratará de los compases $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$, llamados por amalgama, *porque no son otra cosa que la reunión en un solo compás de los valores de uno de tres partes y otro de dos, y de uno de cuatro y otro de tres. También se dará conocimiento del compás llamado de* Zortzico, *que, siendo diferente de los anteriores, es desconocido de los extranjeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles, y de un uso muy frecuente entre los vascongados, que así como tienen diferentes costumbres é idioma que los demás españoles, se distinguen de éstos hasta en el ritmo de sus originales cantinelas.*

En la serie de lecciones que sigue se recorren todos los compases que contiene la tabla anterior, y para que el discípulo pueda formar una idea clara de los que aun no ha practicado, serán precedidos de los ordinarios que él conoce, dándose explicaciones acerca de la diferencia que existe entre éstos y aquéllos.





COMPÁS DE 4 POR 2

Se divide en cuatro partes, dando á las figuras la mitad del valor que en compasillo, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

LECCION 6.ª

And.te mosso.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

LECCION 7.ª

Andantino.

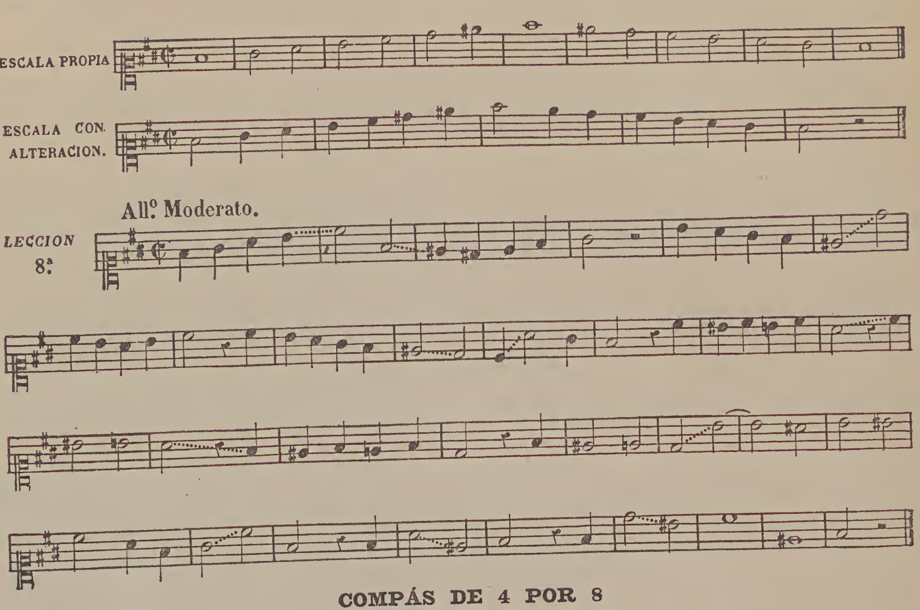
1.ª vez.

2.ª vez.

TONO DE FA ♯ MENOR RELATIVO DE LA MAYOR

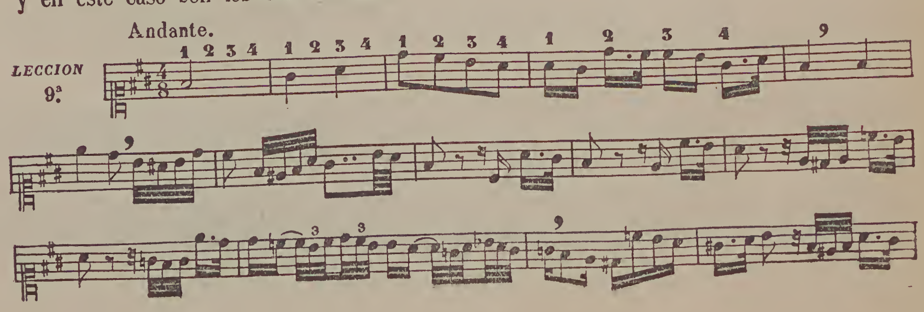
Tomado el *Fa* ♯ como tónica para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *Fa* ♯ menor, y analícese confrontándola con la de *La* menor, para averiguar la identidad de los intervalos.

NOTA.—*Si la comodidad del discípulo lo exigiere, se acompañará la siguiente escala un tono más bajo, que es* Mi *menor*.



COMPÁS DE 4 POR 8

Se divide en cuatro partes, dando á las figuras doble valor que en compasillo, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases. El compás de 4 por 8 no se usa, pero en su lugar se hace uso del 2 por 4, cuando se marca á cuatro partes, y en este caso son los dos idénticos.

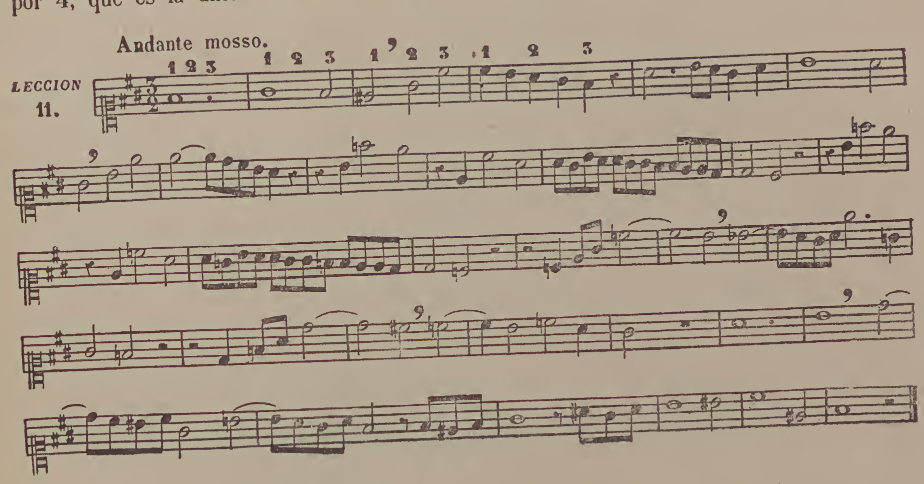


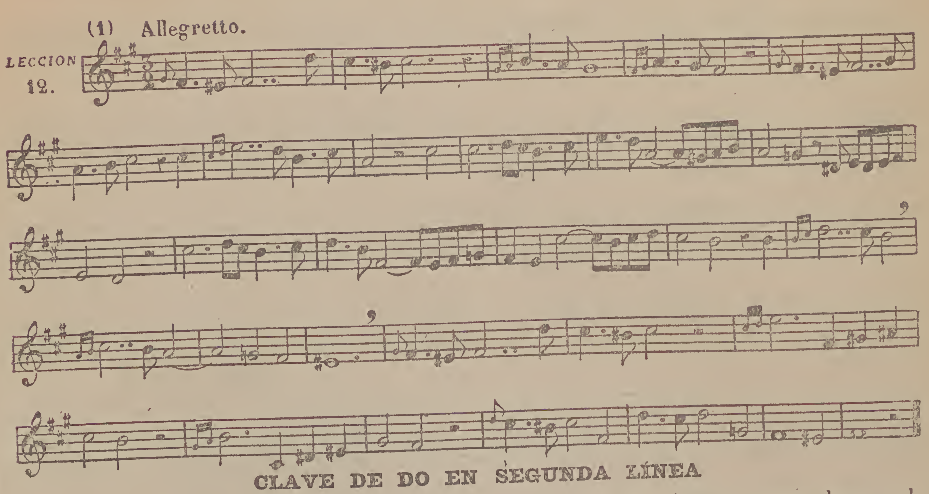
Largo.

LECCION 10.

COMPÁS DE 3 POR 2 LLAMADO TERNARIO

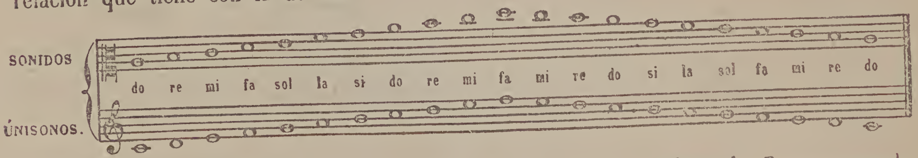
Se divide en tres partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el de 3 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.





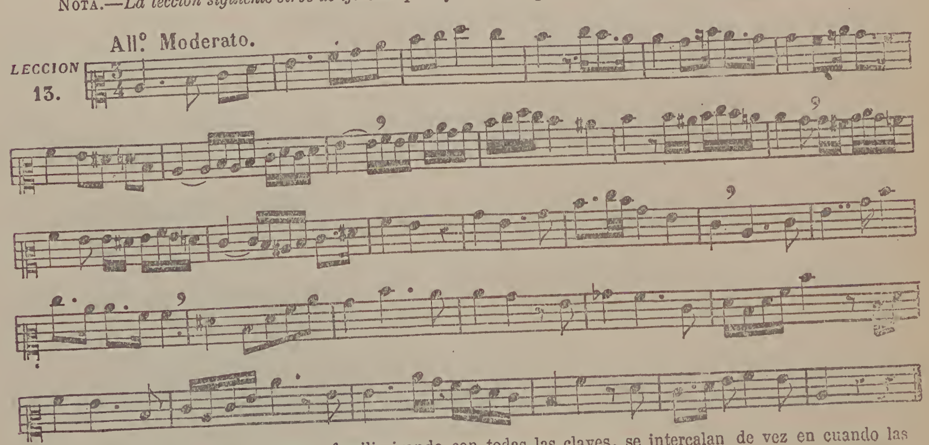
CLAVE DE DO EN SEGUNDA LÍNEA

Véase en la siguiente escala la nueva colocación de los signos en esta clave, y la relación que tiene con la de *Sol.*



Se ve por este ejemplo que el nombre de los signos en clave de *Do* en segunda línea se encuentra una 5.ª más arriba que el nombre de los mismos en clave de *Sol:* así, el *Sol* en clave de *Sol* viene á ser *Do*, en la de *Do* en 2.ª el *La* viene á ser *Re,* etc.

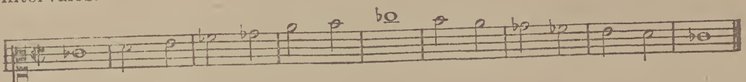
NOTA.—*La lección siguiente sirve de ejercicio para facilitar la práctica de la nueva colocación de los signos.*



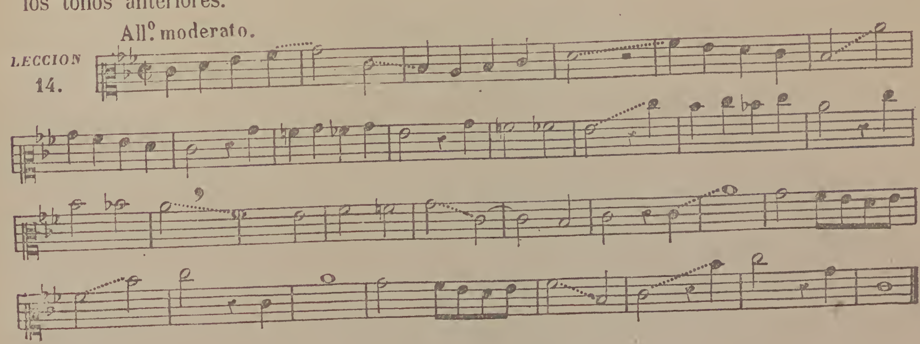
(1) Para que el discípulo se vaya familiarizando con todas las claves, se intercalan de vez en cuando las practicadas anteriormente.

TONO DE MI ♭ MAYOR

Tomado el *Mi* ♭ como tónica para formar sobre ella el modo mayor, es necesario alterar el *Si, Mi* y *La* con bemoles, con lo cual quedan dispuestos los intervalos como lo están en el tono de *Do* mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala, y analícese confrontándola con la de *Do*, para averiguar la identidad de la disposición de dichos intervalos.

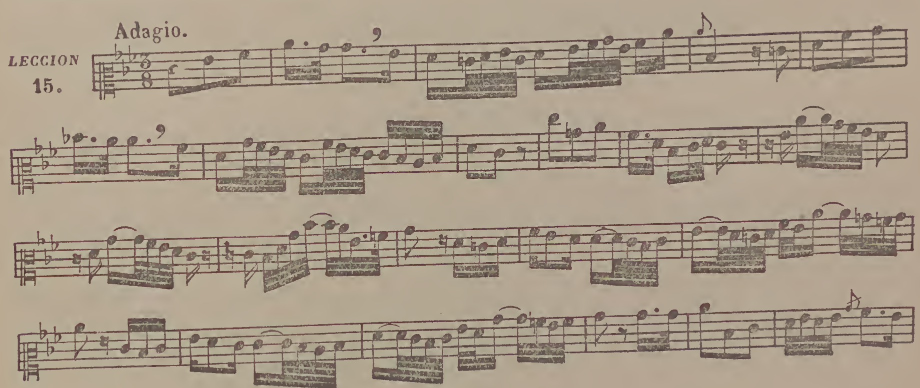


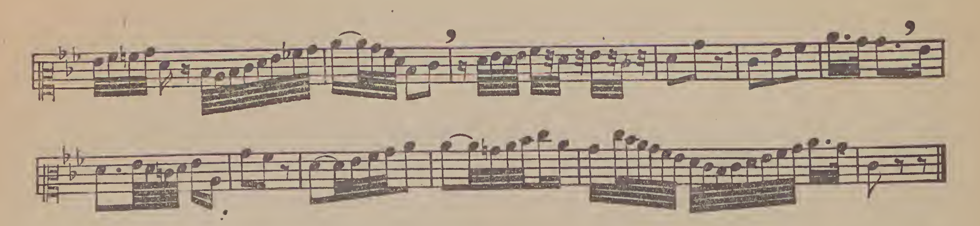
Como el *Si, Mi* y *La* bemoles son propios del tono de *Mi* ♭ mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se ha practicado con las alteraciones propias de los tonos anteriores.



COMPÁS DE 3 POR 8

El discípulo ha practicado ya este compás, y sabe que se divide en tres partes, dando á las figuras doble valor que en el 3 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

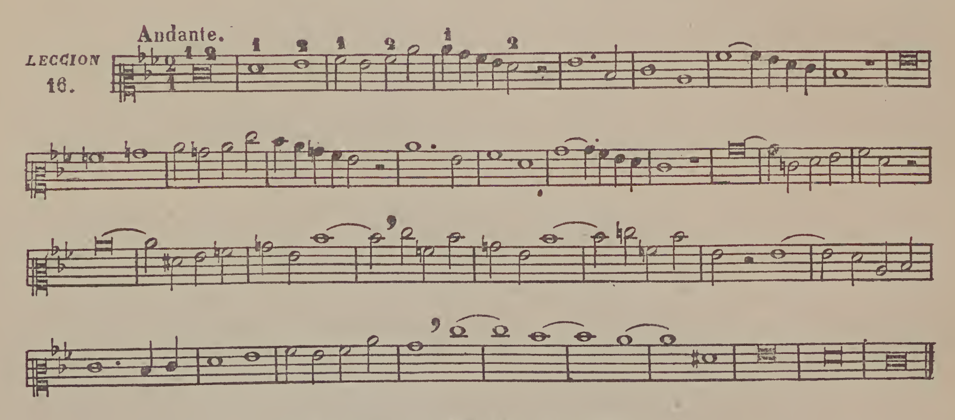




Como el discípulo ha practicado suficientemente el compás de 2 por 4 y el binario, sabe que éstos no difieren entre sí más que en el valor de las figuras, y que á éstas se da en binario la mitad del valor que en 2 por 4, por lo cual, omitiendo nuevas lecciones en ellos, se pasa al siguiente.

COMPÁS DE 2 POR 1

Se divide en dos partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el binario, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



DE LOS GRANDES SILENCIOS

El silencio de una cuadrada (breve) se escribe así y vale un compás en el de 2 por 1 y demás compases mayores, y dos en los menores. Compases mayores ó de proporción mayor llamamos á aquellos en que entra una cuadrada para completar un solo compás, y menores ó de proporción menor á aquellos que para completar uno solo basta la redonda. Los primeros, como se dijo anteriormente, sólo se usan en la antigua música eclesiástica.

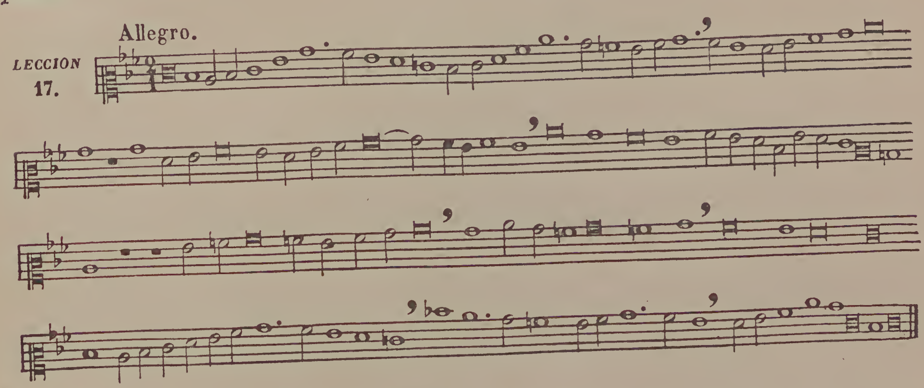
Véase en el ejemplo siguiente el valor de los grandes silencios en los compases mayores y menores, y la figura con que se les designa:

Valor de los grandes silencios en los compases mayores	1		2		3		4	5	6	8	10	12
Valor de los mismos en los compases menores.....	1	2	3	4	5	6	7	8	10	12	16	20	24

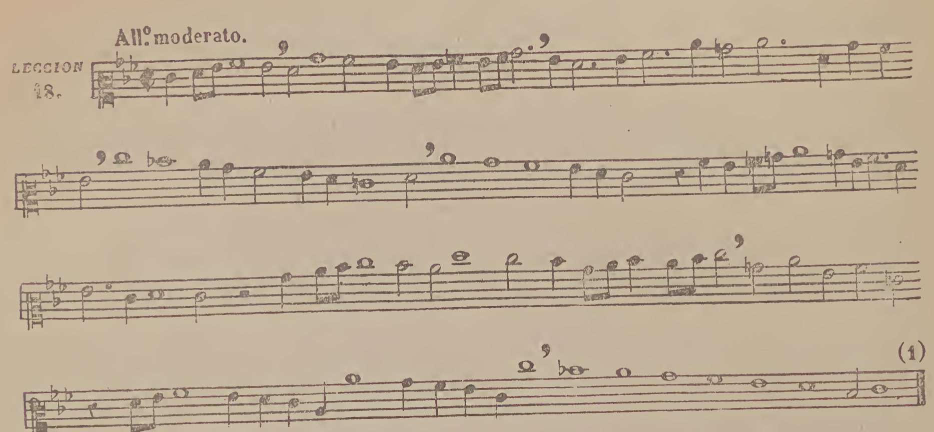
En el día, especialmente en la música profana, se escriben los grandes silencios con la figura siguiente, poniendo encima el número de los compases de *espera* (3, 20, 51) (1)

Proponiéndome dar en este Método cuantos conocimientos necesita un solfista para que pueda ser lo que llamamos un buen músico, creo conveniente dar, aunque sea rápidamente, algunas instrucciones acerca de la música sin *compasear*. Llámase así la música antigua compuesta antes de haberse inventado las líneas divisorias de compás; de este modo están escritas las obras religiosas del célebre Palestrina y las de nuestros más esclarecidos Maestros españoles de aquella época, que se conservan en nuestras Catedrales en libros conocidos con el nombre de *Facistol*. Estos magníficos documentos artísticos van quedando sin uso, porque la ignorancia de muchos de los ejecutantes, y la indiferencia de los actuales Maestros en la dirección y ejecución de estas obras, han contribuído al injusto descrédito de ellas. Sin embargo, como no se ha abolido enteramente su uso, y como ellas suelen hacer parte de los ejercicios de oposición en nuestras Iglesias Catedrales, de aquí la necesidad de practicar este género de escritura musical, para cuya inteligencia bastarán las dos lecciones siguientes, con las instrucciones que á ellas siguen.

Nota.—*Téngase presente que algunas de las figuras* cuadradas *que se hallan en esta lección, son sincopadas ó partidas.*



(1) Esta explicación, y las dos lecciones siguientes, podrán omitirse con aquellos discípulos de quienes no esperar que se dediquen al canto eclesiástico como carrera para su colocación.



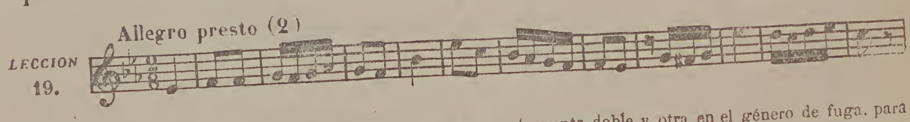
Si el discípulo quiere instruirse bien en la lectura de la música sin compasear, le bastará copiar sin líneas divisorias algunas lecciones de compás binario de este MÉTODO, y todas las que están en compases de $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{2}$ y $\frac{2}{1}$, aprendiendo después á ejecutarlas.

Advierto al discípulo que en algunas de dichas obras antiguas se encuentra también un compás ternario que viene á ser de 3 por 1, que tiene tres partes y entran en él tres redondas, ó una cuadrada y una redonda, y que está designado con un circulo completo así ○ ó así ⦶

Omito también hablar de las figuras *alfadas* y algunas otras cosas pertenecientes al género de *Facistol*, porque tendría que hacer para ello explicaciones demasiado difusas. Mi objeto al dar las anteriores instrucciones en esta materia no ha sido otro que el querer que el discípulo adquiera los principales conocimientos de ella.

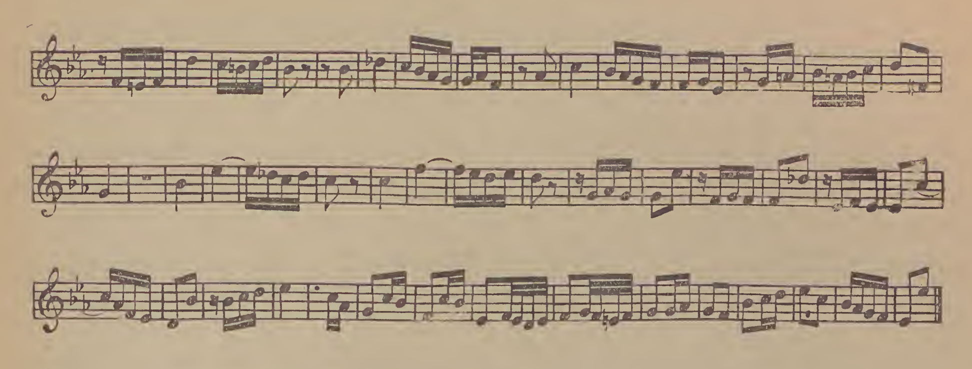
COMPÁS DE 2 POR 8

Se divide en dos partes, dando á las figuras doble valor que en el de 2 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



(1) Las dos lecciones anteriores he compuesto una en contrapunto doble y otra en el género de fuga, para que el discípulo se acostumbre á este género de música, que es el que generalmente reina en las composiciones antiguas que están sin compasear. Lejos de mi la idea de imitar á aquellos autores de solfeos que han ingerido en ellos inoportunamente todo género de dificultades en cuanto á composición, acreditándose con ellas más como presuntuosos compositores, que como buenos Maestros de solfeo.

(2) Las palabras *Presto* y *Vivace* se suelen poner solas ó acompañadas de la palabra *Allegro:* su significado se dijo ya más arriba, que es doblar la presteza del *Allegro*

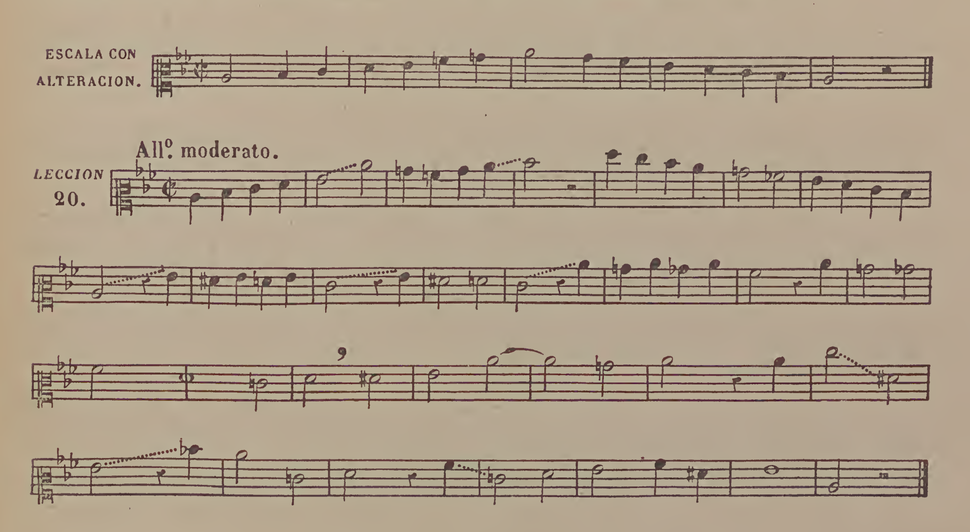


TONO DE DO MENOR RELATIVO DE MI ♭ MAYOR

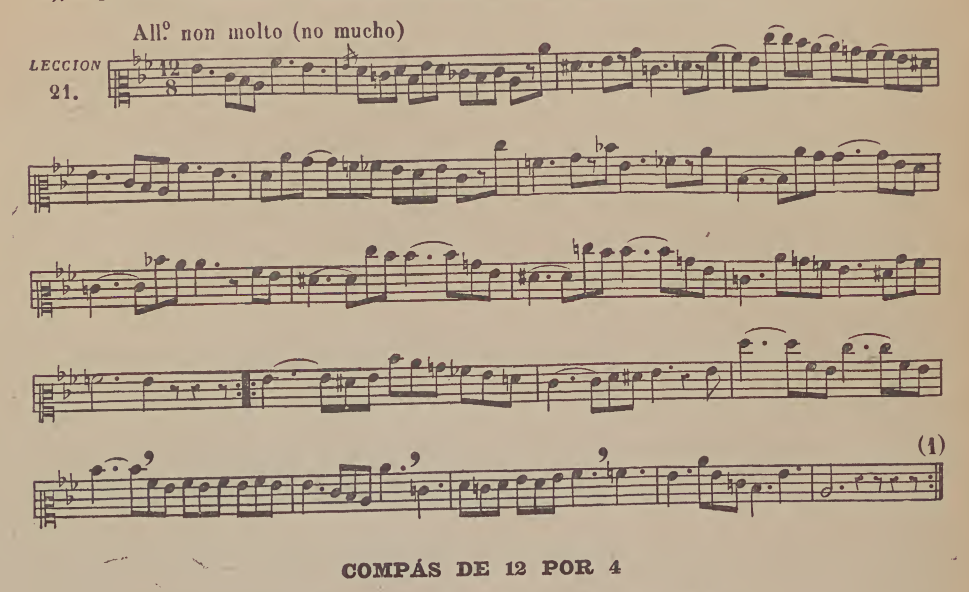
Tomando el *Do* como tónica para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *Do* menor, y analícese confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.



El tono de *Do* menor se llama relativo del de *Mi* ♭ mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con tres bemoles en *Si*, *Mi* y *La*.

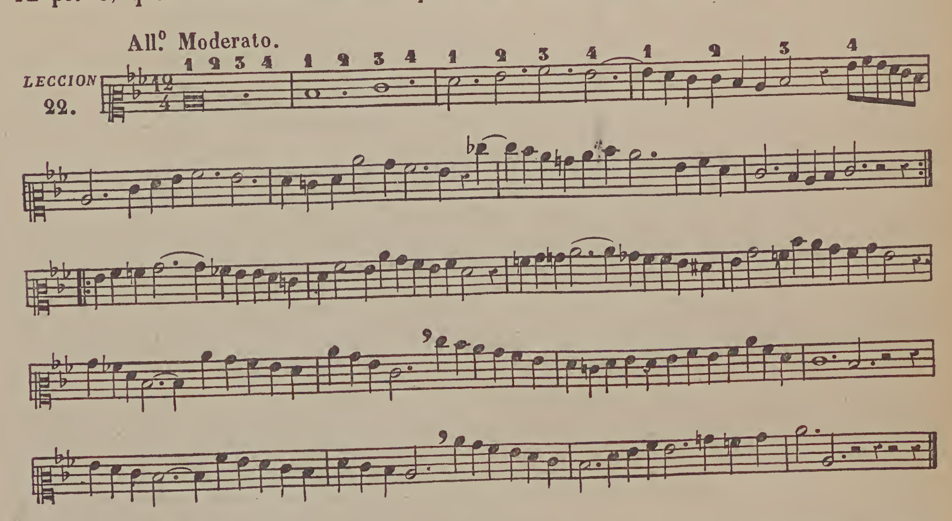


NOTA.—*Se han practicado en las lecciones anteriores todos los compases menos usados de cuatro, tres y dos partes de combinación doble (por mitades). En las siguientes van á practicarse igualmente todos los de combinación triple (por tercios), comparándolos siempre con los que hoy están en uso, para que se comprendan mejor*



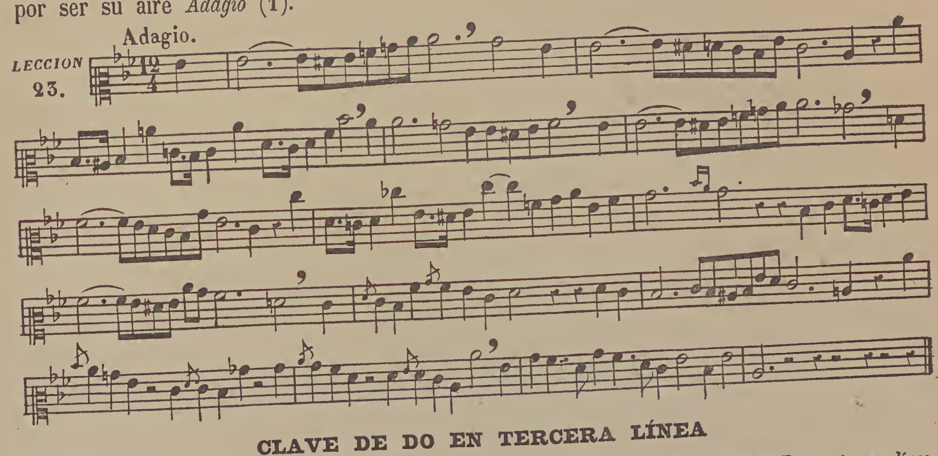
COMPÁS DE 12 POR 4

Se divide en cuatro partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el de 12 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



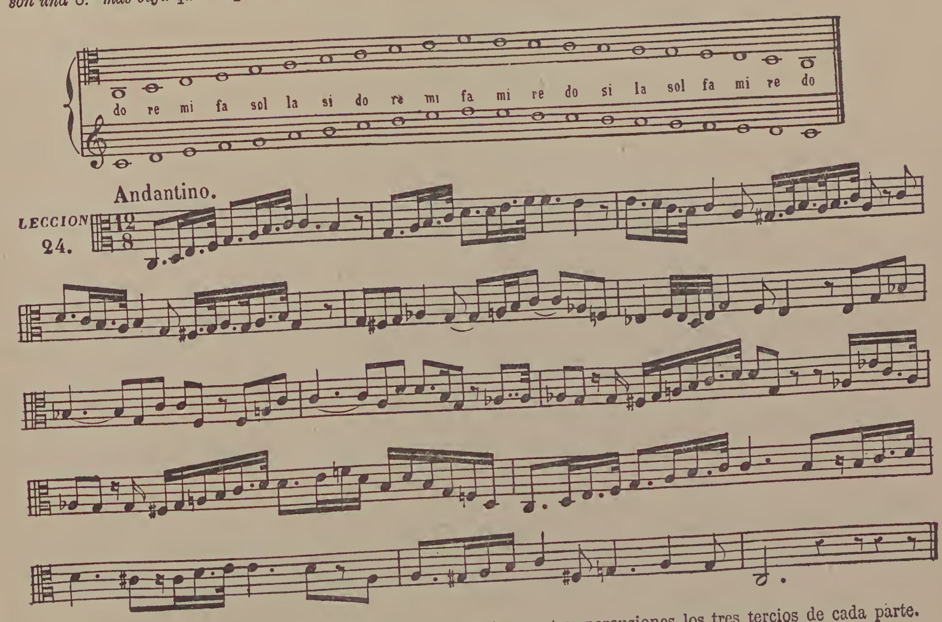
(1) Esta lección, que está en tono de *Do* menor, hace la conclusión en *Do* mayor, lo cual sucede con bastante frecuencia en todos los tonos cuando el modo es menor.

Asi como en el compás de 12 por 8 en aires lentos sê practicó la subdivisión de cada parte de él en un compás de 3 por 8, para facilitar después la ejecución en cuatro partes, del mismo modo debe hacerse en el 12 por 4, subdividiendo cada parte de éste en un compás de 3 por 4; lo cual debe practicarse en la lección siguiente por ser su aire *Adagio* (1).



CLAVE DE DO EN TERCERA LÍNEA

NOTA.—*Tenga presente el discípulo, que en la siguiente escala los sonidos de la clave de* Do *en tercera línea son una 8.ª más baja que los que están en clave de* Sol, *aunque él los entone unísonos.*

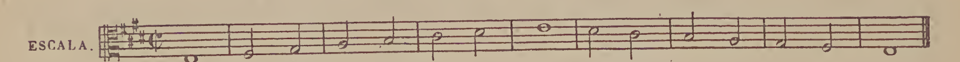


(1) Prefiérase, si se quiere, la no subdivisión, marcando con tres percusiones los tres tercios de cada parte.

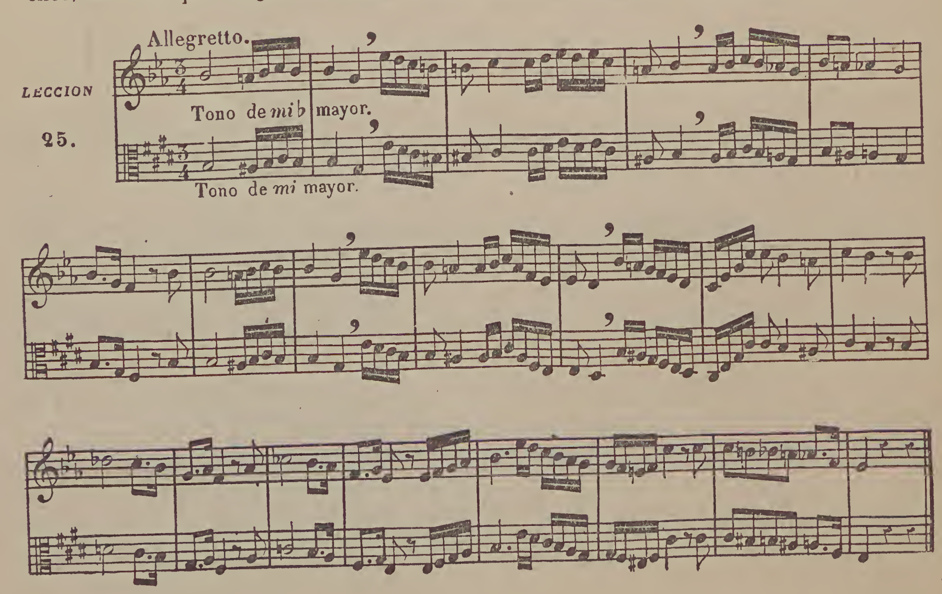
Los tonos que tienen más de tres bemoles ó tres sostenidos propios, que están junto á la clave, no incluyen dificultad alguna nueva para el solfista que haya vencido las lecciones de los tonos anteriores. Para que el discípulo lo comprenda bien y conozca al mismo tiempo la naturaleza de todos los tonos, se recorren en las lecciones siguientes todos ellos, aunque rápidamente, comparándolos unos con otros, con el objeto de que conozca la diferencia de los mismos.

NOTA.—*Para evitar repeticiones inútiles, se omite en adelante la explicación de cada tono, para cuyo conocimiento bastará poner su respectiva escala.*

TONO DE MI MAYOR

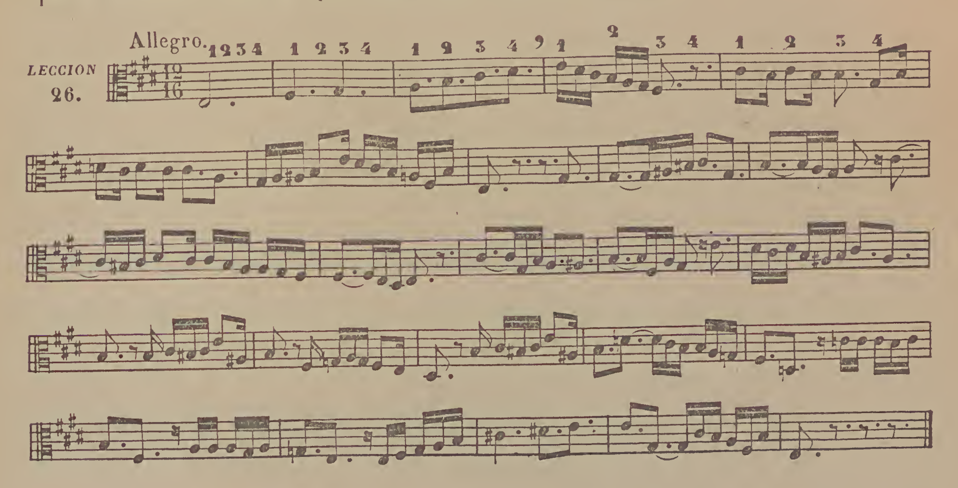


La lección siguiente la ejecutará el discípulo primeramente según el pentagrama de la clave de *Sol*, y después la dirá según el pentagrama de la de *Do* en tercera línea, haciéndole notar el Maestro la diferencia que resulta en el modo de escribir las alteraciones accidentales; advirtiéndole también, que aunque él entona ambas en un mismo tono, el de *Mi* mayor es medio tono más alto que el de *Mi* ♭ mayor. Este ejercicio de comparación de un tono á otro es de mucha utilidad en los tonos de más de tres alteraciones propias, porque de este modo, además de conocer la naturaleza de ellos, se verá que ninguna dificultad nueva presentan respecto á la entonación.

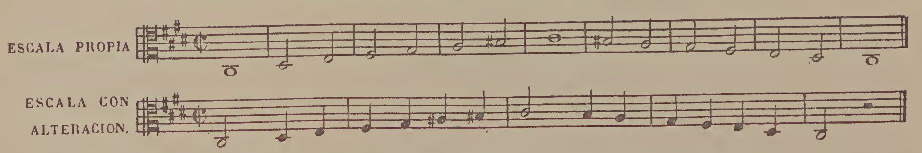


COMPÁS DE 12 POR 16

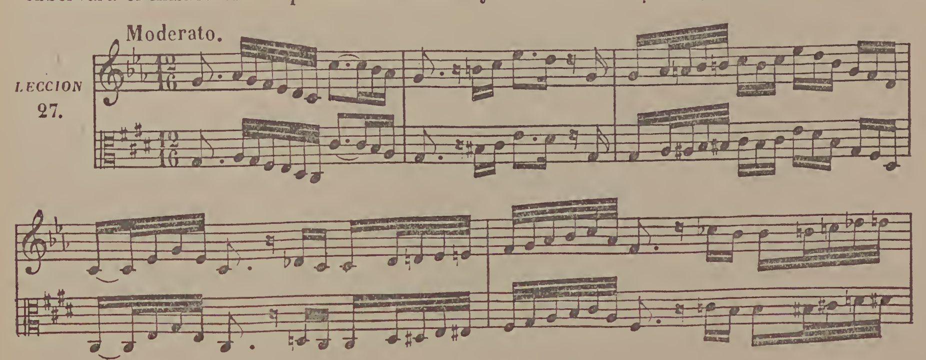
Se divide en cuatro partes, dando á las figuras doble valor que en el 12 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



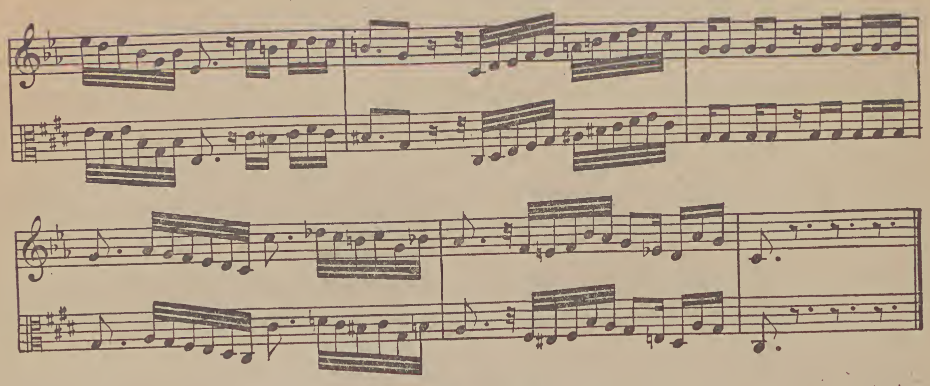
TONO DE DO ♯ MENOR RELATIVO DEL DE MI MAYOR



En la siguiente lección, comparativa del tono de *Do* ♯ menor con el de *Do* menor, se observará el mismo orden que en la de *Mi* mayor con el de *Mi* ♭ mayor, que precedió (1).

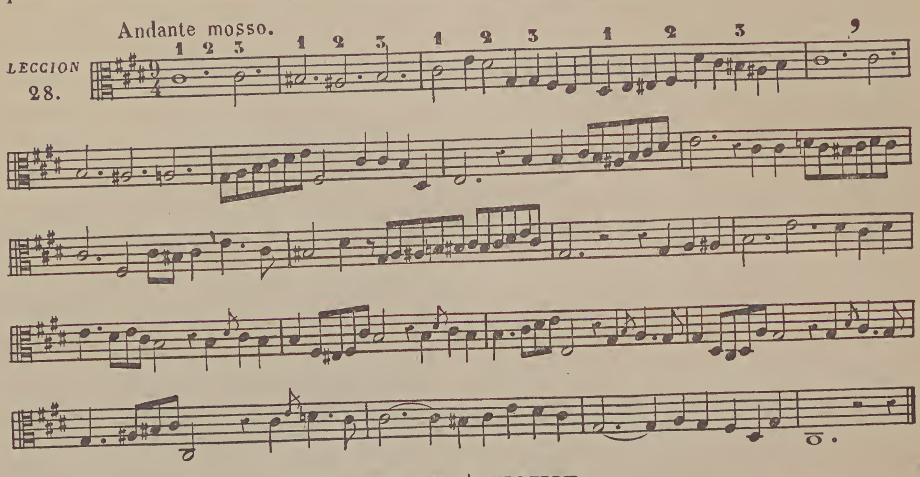


(1) Advierto al Maestro que en la práctica de estas lecciones comparativas me ha sucedido con un niño de corta edad, pero de bastante travesura, que viendo que el mismo resultado daba el primer pentagrama que el segundo, miraba siempre á uno mismo, eligiendo de los dos el que le parecía más fácil, por lo cual me vi precisado á cubrir con unas tiritas de papel el pentagrama que no debia mirar, para obligarlo á seguir mis preceptos.



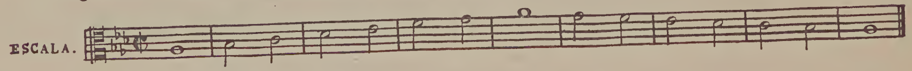
COMPÁS DE 9 POR 4

Se divide en tres partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el 9 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



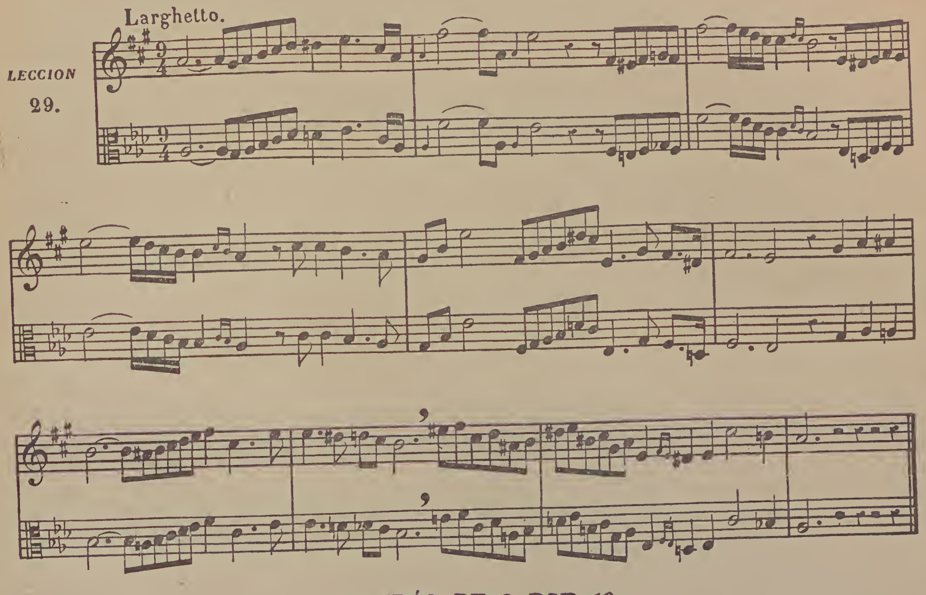
TONO DE LA ♭ MAYOR

La siguiente escala se acompañará una tercera menor más baja, que es *Fa* mayor.



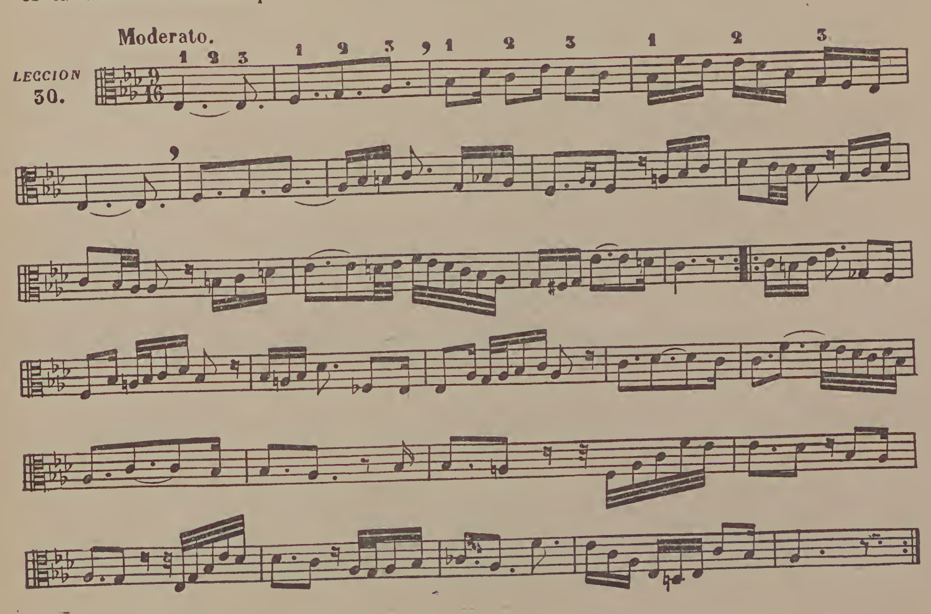
Así como en el compás de 9 por 8 en aires lentos se practicó la subdivisión de cada parte en un compás de 3 por 8, para facilitar después la ejecución en tres partes, entrando en cada una de ellas tres corcheas, del mismo modo debe hacerse en el 9 por 4, subdividiendo cada parte de éste en un compás de 3 por 4, ó no haciendo subdivisión alguna y sí marcando en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compás. Esto debe practicarse en la lección siguiente, por ser su aire *Larghetto.*

Lección comparativa del tono de *La* mayor con el de *La* ♭ mayor.

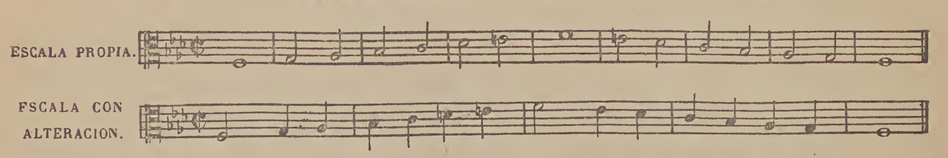


COMPÁS DE 9 POR 16

Se divide en tres partes, dando á las figuras doble valor que en el 9 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



TONO DE FA MENOR RELATIVO DEL DE LA ♭ MAYOR



Lección comparativa del tono de *Fa* menor con el de *Fa* ♯ menor

Allegretto.

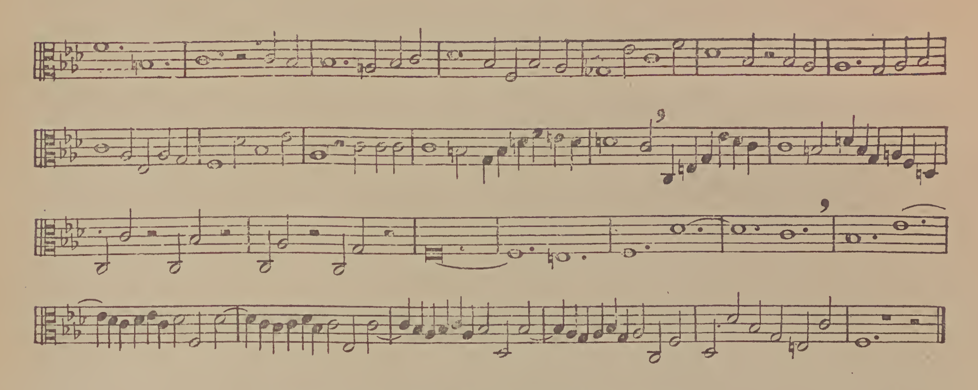
LECCION 31.

COMPÁS DE 6 POR 2

Se divide en dos partes, y éstas en tercios, como en el compás de 6 por 8, dando á una cuadrada con puntillo un compás, á una redonda con puntillo una parte, y á una blanca un tercio, etc.

1 2 1 2 1 2 1 2

LECCION 32.



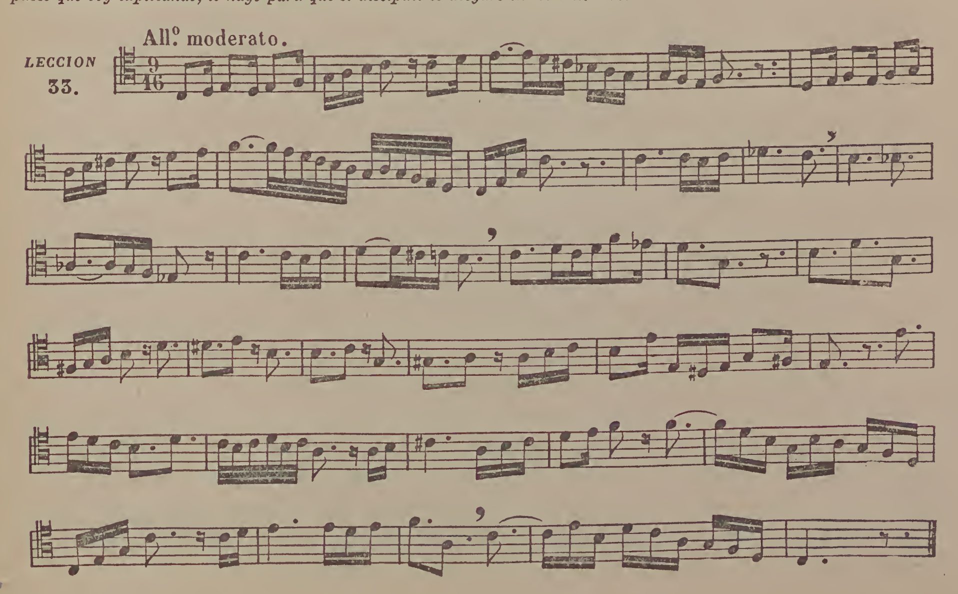
CLAVE DE DO EN CUARTA LÍNEA

Véase en la siguiente escala la nueva colocación de los signos en esta clave, comparándola con la que tienen en la de *Sol.*

NOTA.—*Tenga presente el discípulo que aunque él haga unísonos los signos de las dos claves en la escala que sigue, los de la clave de* Sol *son una 8.ª más altos que los de la de* Do *en cuarta línea.*



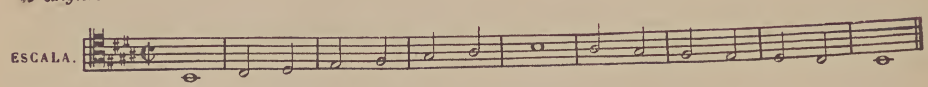
NOTA.—*La siguiente lección está en compás de tres partes, ya practicado. Cuando invierto el orden de los compases que voy explicando, lo hago para que el discípulo se asegure en los anteriores.*



TONO DE SI MAYOR

NOTA.— *La siguiente escala se acompañará una 3.ª menor más alta,* Re *mayor, si la comodidad del discípulo así lo exigiere.*

ESCALA.

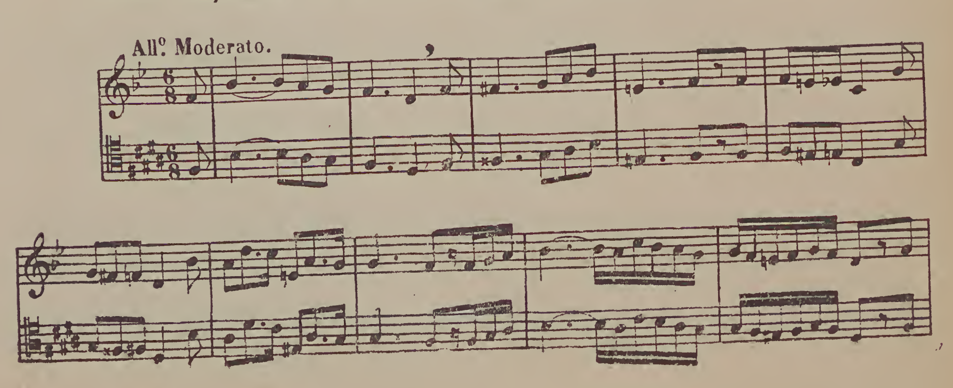


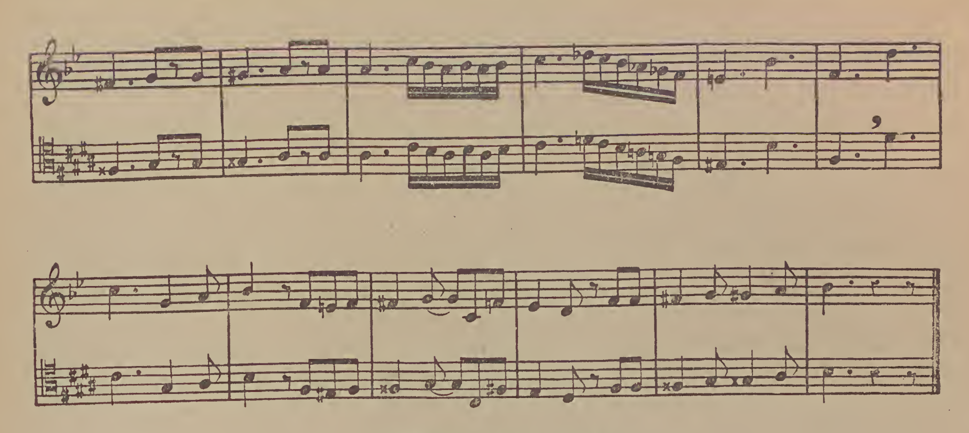
DE LAS ALTERACIONES DOBLES

En los tonos que llevan cuatro ó más alteraciones propias sucede con frecuencia que algunas de ellas vuelven á alterarse de nuevo; de aqui la necesidad de un nuevo carácter que señale el doble sostenido, y de otro que marque el doble bemol. Así como el simple sostenido hace subir un semitono al signo que lo tiene, del mismo modo el doble sostenido hace subir otro medio tono más sobre la primera alteración; el bemol simple baja un semitono, y el doble bemol baja otro semitono más sobre el primero. El doble sostenido se escribe de dos modos, con dos de ellos unidos, ó con una aspa; véase: El doble bemol se señala también con dos de ellos unidos asi Cuando dentro de un mismo compás se quiere que una nota alterada con doble sostenido ó con doble bemol vuelva á la simple alteración de un solo sostenido ó bemol, se señalan del modo siguiente:

Adviértase que algunos autores, para destruir la doble alteración dentro de un mismo compás, no usan becuadro, creyendo suficiente para ello poner únicamente la simple alteración. Véase: Cualquiera de los dos modos es practicable y claro, y ninguno de ellos puede inducir á error.

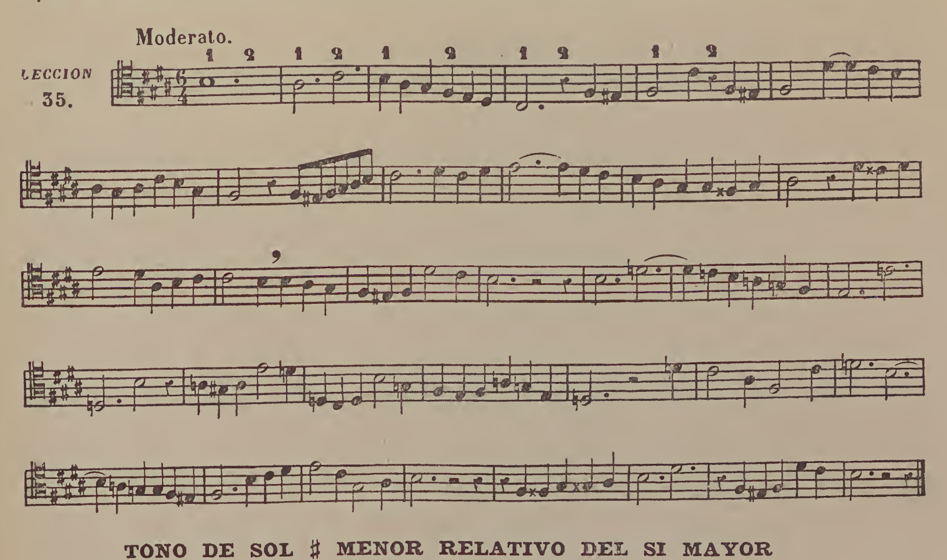
Lección comparativa del tono de *Si* mayor con el de *Si* ♭ mayor.





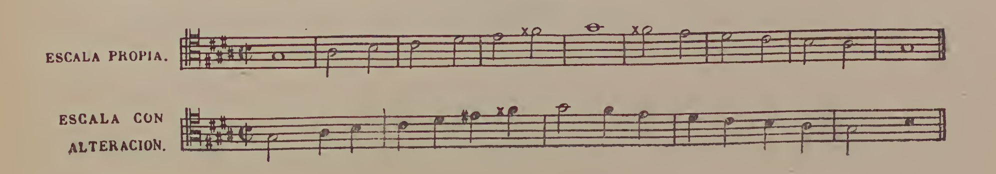
COMPÁS DE 6 POR 4

Se divide en dos partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el compás de 6 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.



TONO DE SOL ♯ MENOR RELATIVO DEL SI MAYOR

NOTA. -*La escala siguiente se acompañará una 3.ª mayor más baja* (Mi *menor).*



Así como en el compás de 6 por 8 en aires lentos se practica la subdivisión de cada parte en un compás de 3 por 8, para facilitar después la ejecución en dos partes, del mismo modo debe hacerse en el 6 por 4, subdividiendo cada parte en un compás de 3 por 4, ó no haciendo subdivisión alguna, y sí marcando en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compás. Esto debe practicarse en la lección siguiente, por ser su aire *Adagio.*

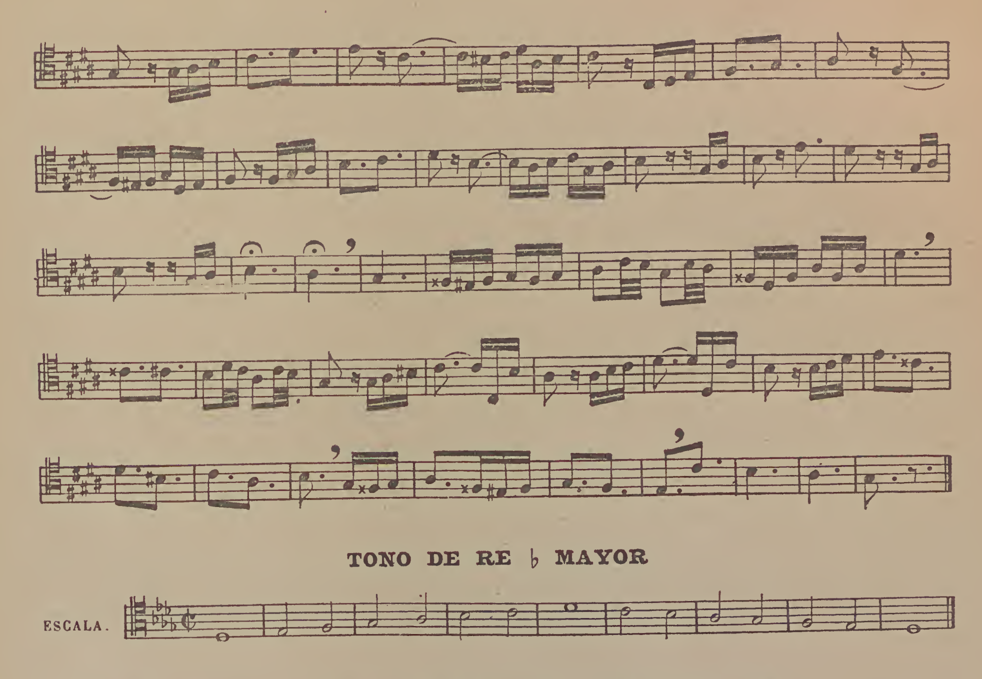
Adagio.

LECCION 36.

COMPÁS DE 6 POR 16

Se divide en dos partes, dando á las figuras doble valor que en el compás de 6 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

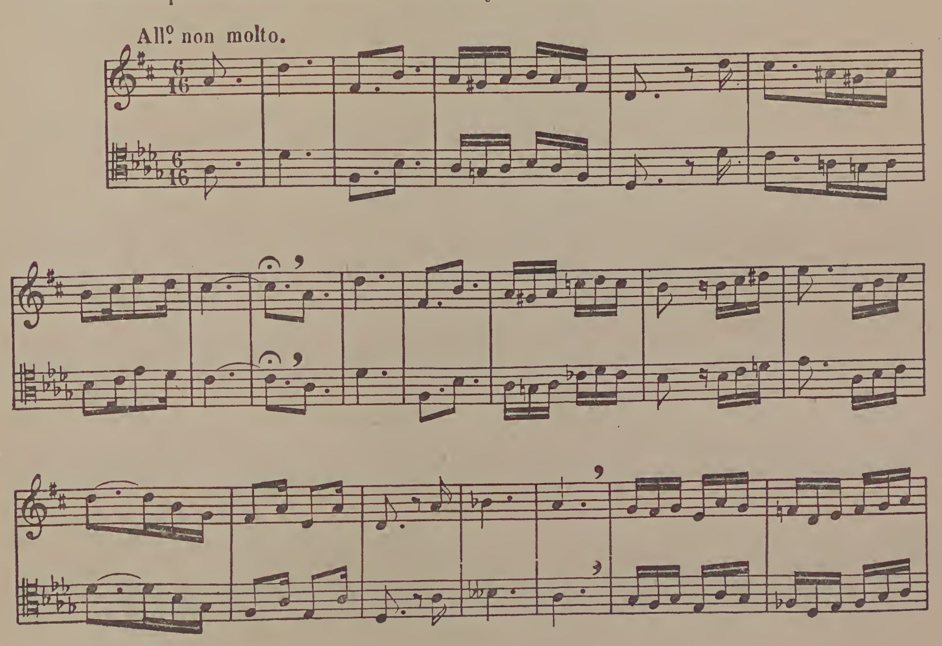


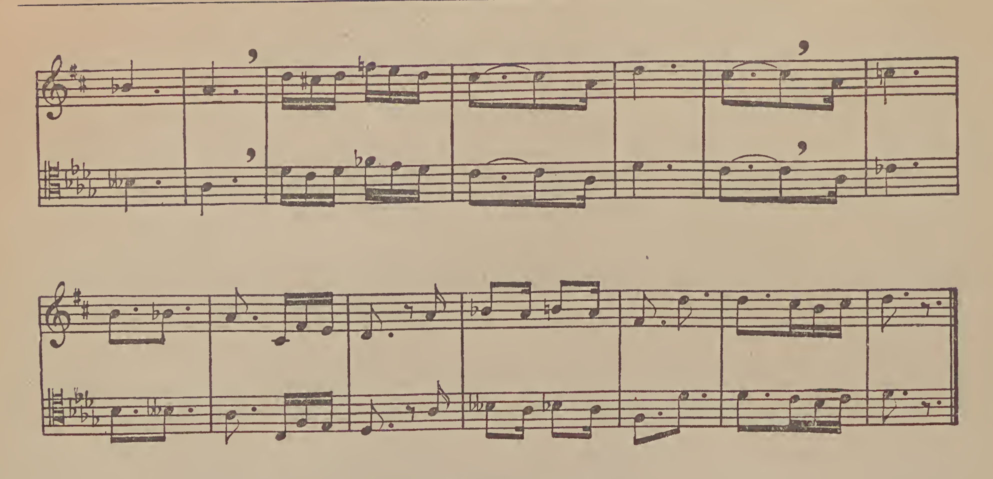


TONO DE RE ♭ MAYOR

ESCALA.

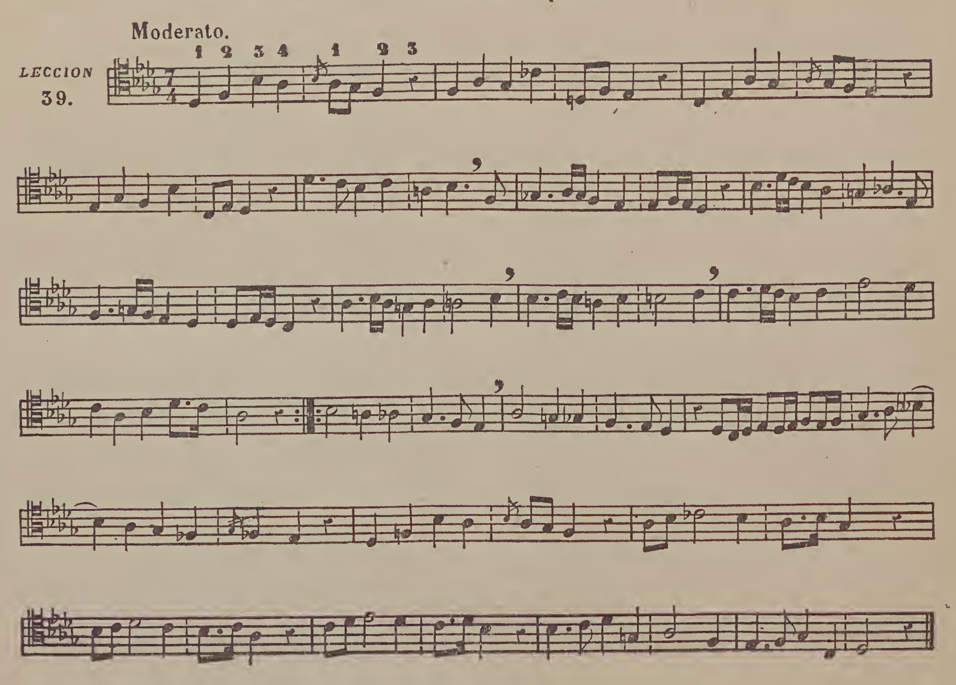
Lección comparativa del tono de *Re* ♭ mayor con el de *Re* mayor.



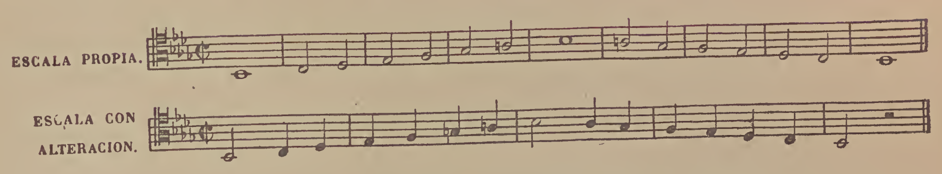


COMPÁS DE 7 POR 4

Se divide en siete partes, y es uno de los que se llaman de *amalgama,* porque no es otra cosa que la reunión de dos compases, uno de compasillo y otro de 3 por 4. por lo cual se marca de modo que con las cuatro primeras partes se bate un compás de compasillo, y con las tres restantes otro de 3 por 4.



TONO DE SI ♭ MENOR RELATIVO DEL DE RE ♭ MAYOR

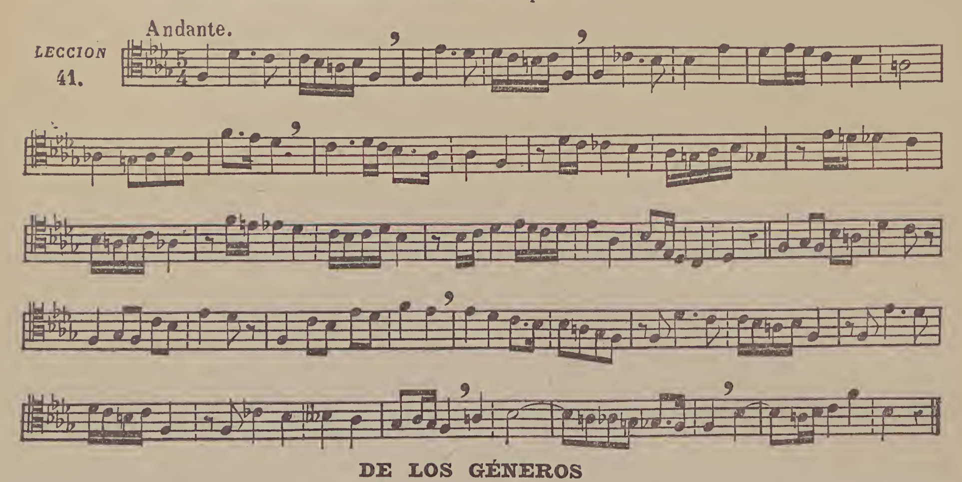


Lección comparativa del tono de *Si* ♭ menor con el de *Si* menor.

Larghetto.

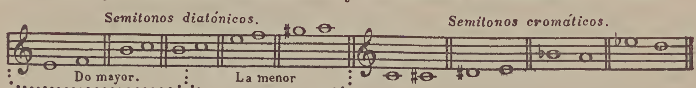
COMPÁS DE 5 POR 4

Se divide en cinco partes, y es uno de los que se llaman de *amalgama,* porque no es otra cosa que la reunión de dos compases, uno de 3 por 4 y otro de 2 por 4, por lo cual se marca de modo que con las tres primeras partes se bate un compás de 3 por 4, y con las dos restantes otro de 2 por 4.

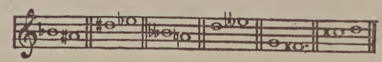


DE LOS GÉNEROS

Tres son los géneros en música, que son: *diatónico, cromático* y *enarmónico:* el diatónico es cuando procede por tonos ó semitonos propios de la escala mayor ó menor; cromático es cuando procede por semitonos que no son propios de dichas escalas. De esto se sigue que hay semitonos diatónicos y semitonos cromáticos. Véase:



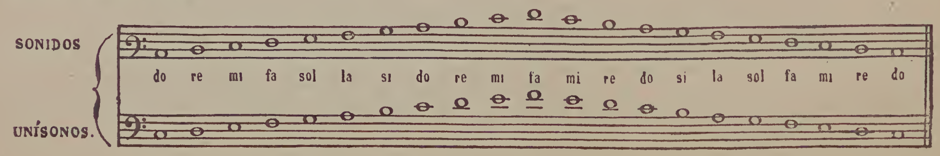
Género enarmónico (que los griegos llamaban al que procedía por cuartos no) llamamos cuando se cambia de nombre sin cambiar de sonido. Véase:



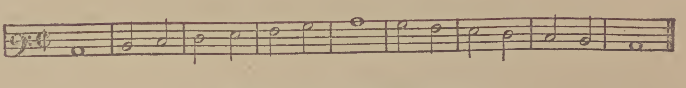
En las escalas y lecciones que siguen se enterará prácticamente el os tres géneros.

CLAVE DE FA EN TERCERA LÍNEA

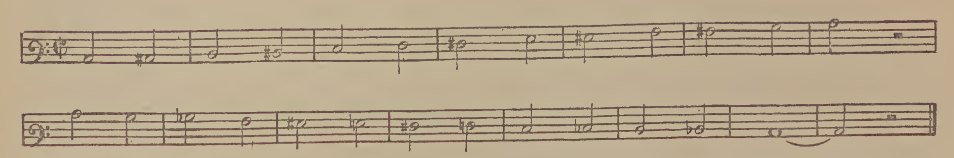
Véase la nueva colocación de los signos en esta clave, comparándola *Fa* en cuarta linea.



ESCALA DIATÓNICA DE DO MAYOR



ESCALA CROMÁTICA



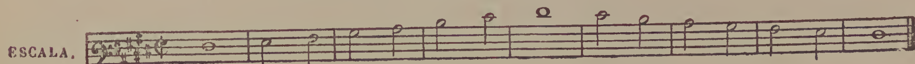
NOTA.—*En la lección siguiente van marcadas con este signo ∧ las dos notas que forman la enarmonía. Se tendrá cuidado de estudiarla al principio sin compás y muy despacio, para asegurar bien la entonación.*

PRÁCTICA DEL GÉNERO ENARMÓNICO

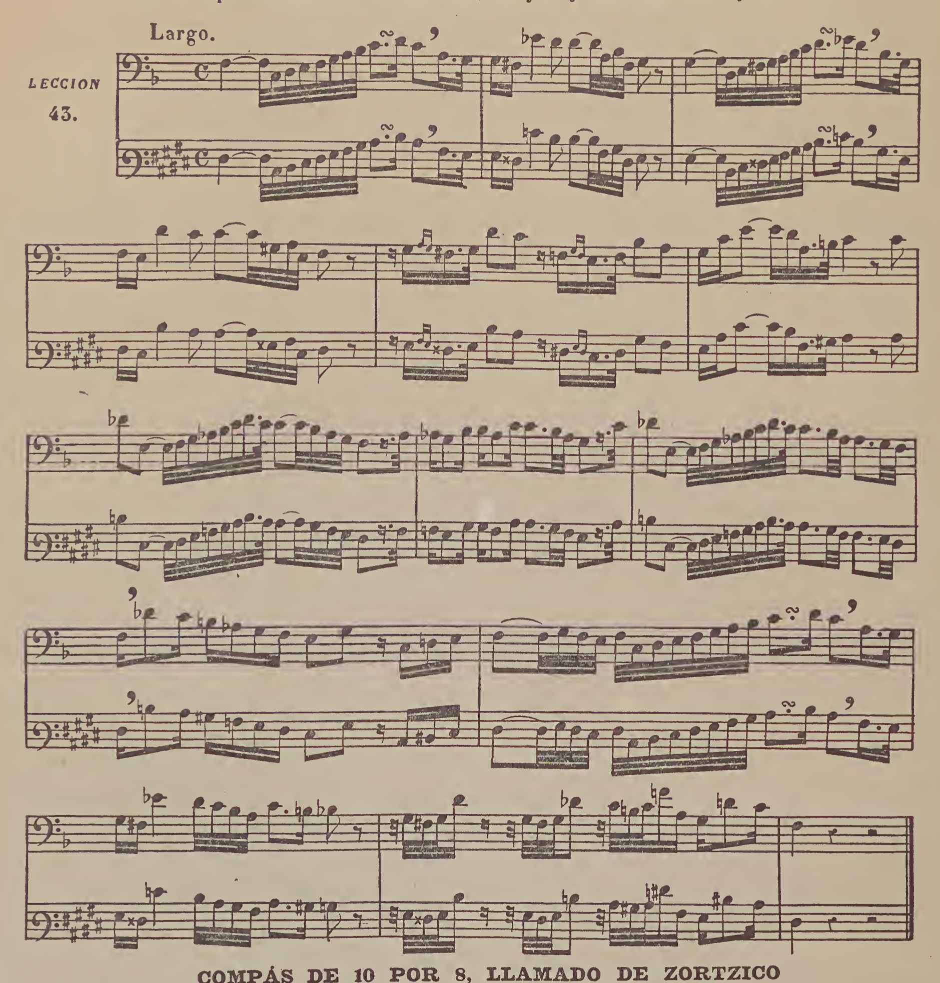
LECCION 42. Andante.

TONO DE FA ♯ MAYOR

ESCALA.



Lección comparativa del tono de *Fa* ♯ mayor y del de *Fa* mayor.



COMPÁS DE 10 POR 8, LLAMADO DE ZORTZICO

Sin embargo de las tentativas hechas en el extranjero por Cherubini, Boyeldieu y otros Maestros para poner en uso los compases de amalgama, que se han practicado en las lecciones 39 y 41 de esta Tercera Parte del Método, se ha mirado como extravagante la introducción de medidas que no sean de combinación doble ó triple. Si estos célebres compositores hubieran sabido que hay en España cuatro provincias á cuyos habitantes es tan natural el compás de combinación quintupla, que no solamente cantan sobre esta medida cantinelas llenas de gracia, sino que bajo el mismo metro bailan con admirable ligereza, exactitud y aplomo, se hubieran esforzado tal vez por

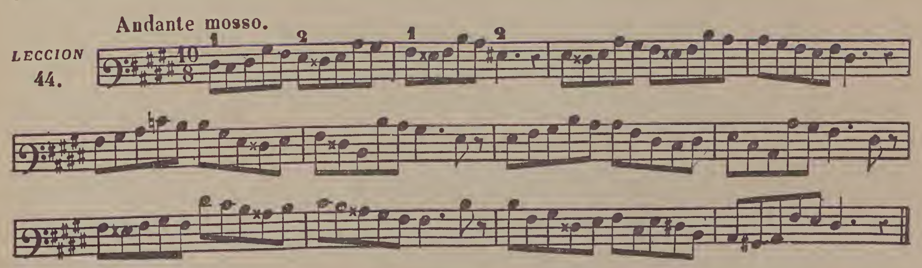
aclimatarlo en sus respectivas naciones, y su éxito hubiera sido sin duda mucho más feliz.

No se crea que esta medida es como la del compás de amalgama 5 por 4. No es la alternativa de un compás de 3 y otro de 2; es sí un compás distinto de todos los demás, que consiste en la combinación de diez corcheas de igual valor, repartidas en dos solas partes, entrando cinco de ellas en cada una. Así como en los compases C, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, ₵ y $\frac{2}{4}$ están combinados los valores por mitades, y en los de $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{6}{8}$ están por tercios, en el $\frac{10}{8}$ la combinación es por quintos.

La palabra *Zortzico* viene de *Zortzi*, que en vascuence significa 8, y se le dió este nombre, según la opinión más probable, no con respecto á la música, como quieren algunos, sino con respecto á la poesía, pues son 8 los versos de que se compone este género de canciones.

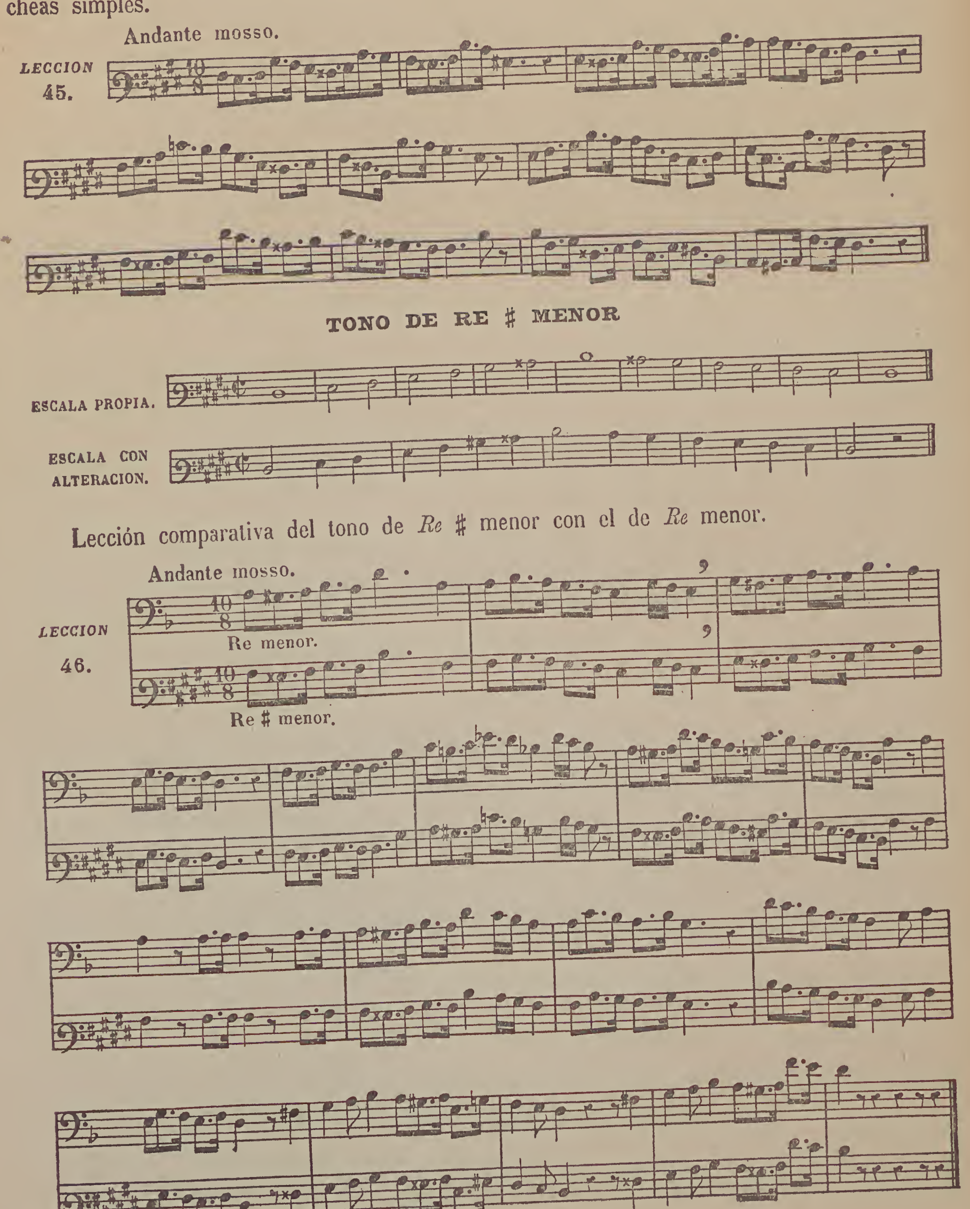
De dos modos he visto escrito este compás: en $\frac{5}{8}$ y en $\frac{6}{8}$. Es un error grave usar para esta medida el $\frac{6}{8}$, cuya combinación es por tercios y sextos, debiendo ser para el *Zortzico* en quintos y décimos. El $\frac{5}{8}$, aunque es exacto, es dificilísimo para marcarle, porque hay que dividirlo en dos partes, dando á la primera 3 quintos y 2 á la segunda. El verdadero compás de *Zortzico*, y preferible á todos por su regularidad, es el $\frac{10}{8}$ dividido en dos partes iguales, entrando en cada una de ellas cinco corcheas, por lo cual no he dudado en adoptarlo (1).

Para que el solfista pueda vencer la dificultad que ofrecen en este compás los valores algo complicados, conviene que se acostumbre su oído al principio á la simple combinación quíntupla por medio de corcheas de igual valor, lo cual se practica en la lección siguiente.



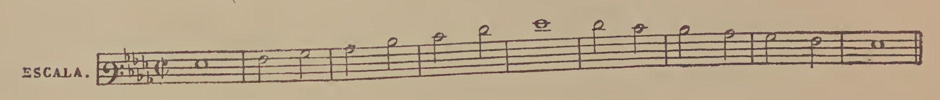
(1) La razón por que no se han escrito los *Zortzicos* en el compás de $\frac{10}{8}$, ha sido porque se ha creído que era un defecto grave concluir en la segunda parte, sin tener presente que esto es peculiar de la estructura que se ha dado á este género de canciones, y que esto mismo sucede en otras cantinelas y trozos cortos, que con frecuencia oímos, que no concluyen al dar del compás: además de esto, en el compás de $\frac{10}{8}$, como son las partes muy largas, la segunda no es débil, sino fuerte, aunque no tanto como la primera, en lo cual se asemeja al de $\frac{6}{8}$ en aire *Andante mosso*, en el cual ningún defecto es concluir una frase, y aun todo un período, en la segunda parte. Si, como es de esperar, llega á progresar en España el arte de la música profana, es muy probable que los compositores no despreciarán el uso de este compás, con el cual se pueden producir buenos efectos, aumentando la variedad, que es el alma de este arte. Entonces, dando mayor dimensión á piezas de este metro, es bien seguro que concluirán las *codas* de ellas en la primera parte, lo cual es común á todos los compases, cuando se trata de un final bien decidido y determinado, como puede verse en la tercera lección de esta medida, que es el número 46; ó escribirán principiando al alzar por la segunda parte, que es lo que parece exigir el ritmo propio del Zortzico, finalizando en la primera.

La lección siguiente es la misma que la anterior, con sólo la diferencia del valor de una corchea con puntillo seguida de una doble corchea, en lugar de ser ambas corcheas simples.



Nota.—*Las tres lecciones anteriores son suficientes para que el solfista entienda bien esta clase de medida. Si desea perfeccionarse en este compás, le bastará proporcionarse algunas canciones* (Zortzicos) *de este metro, las cuales podrá solfear sin tanta dificultad como algunos piensan; teniendo presente, que si están escritas en* $\frac{5}{8}$, *debe contar que cada compás es una parte de* $\frac{10}{8}$

TONO DE SOL ♭ MAYOR



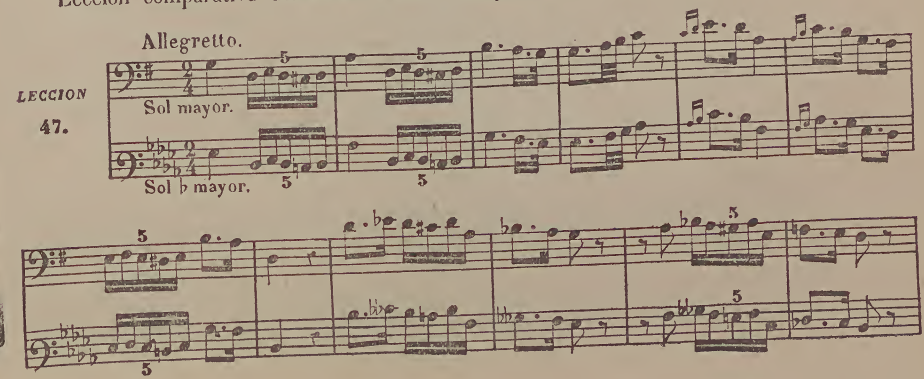
VALORES IRREGULARES

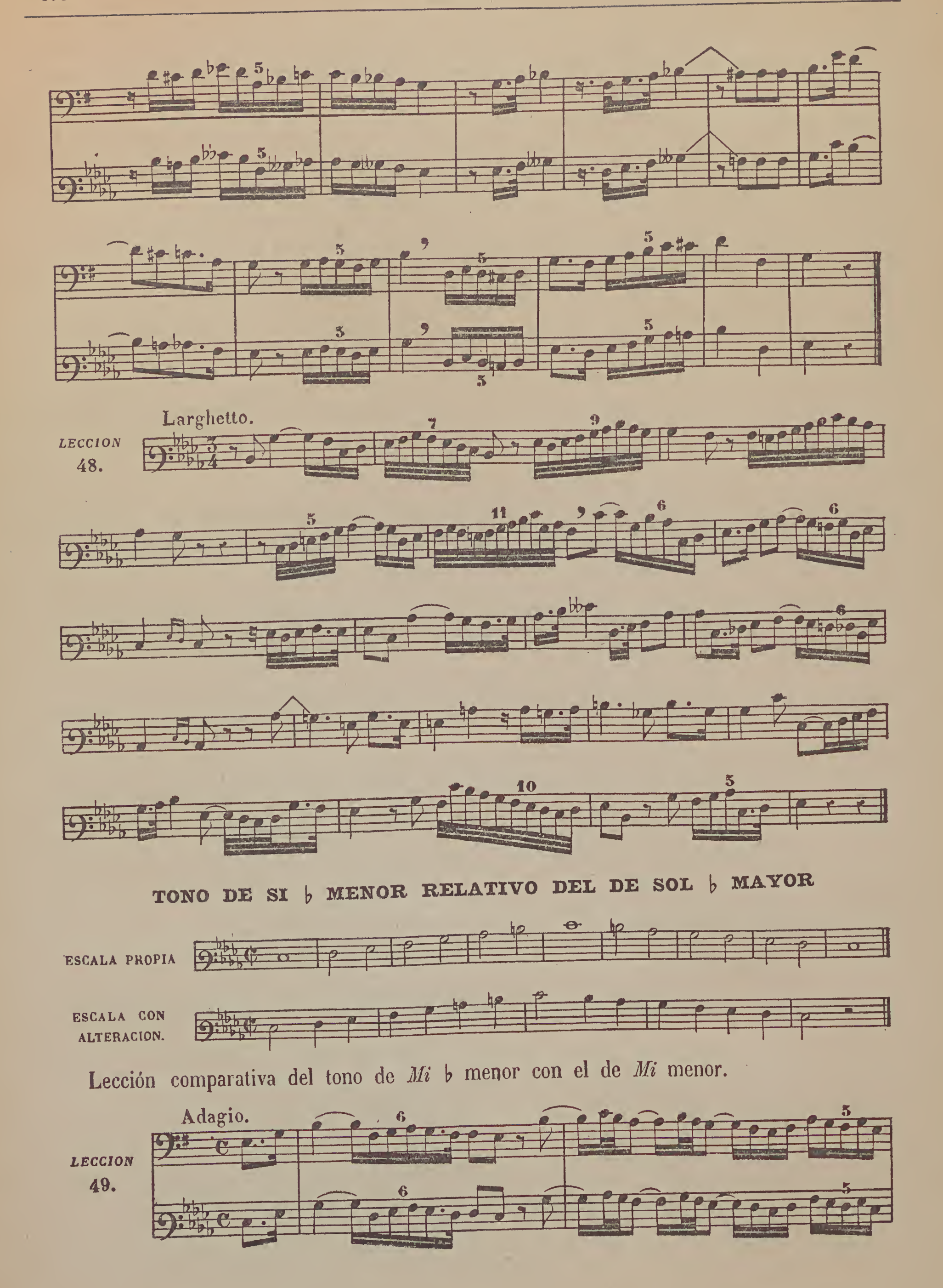
Se llaman valores irregulares, cuando en lugar de entrar cuatro figuras en una parte entran cinco, ó en lugar de o ho entran siete, nueve, ó más notas, etc. Véanse los ejemplos siguientes:

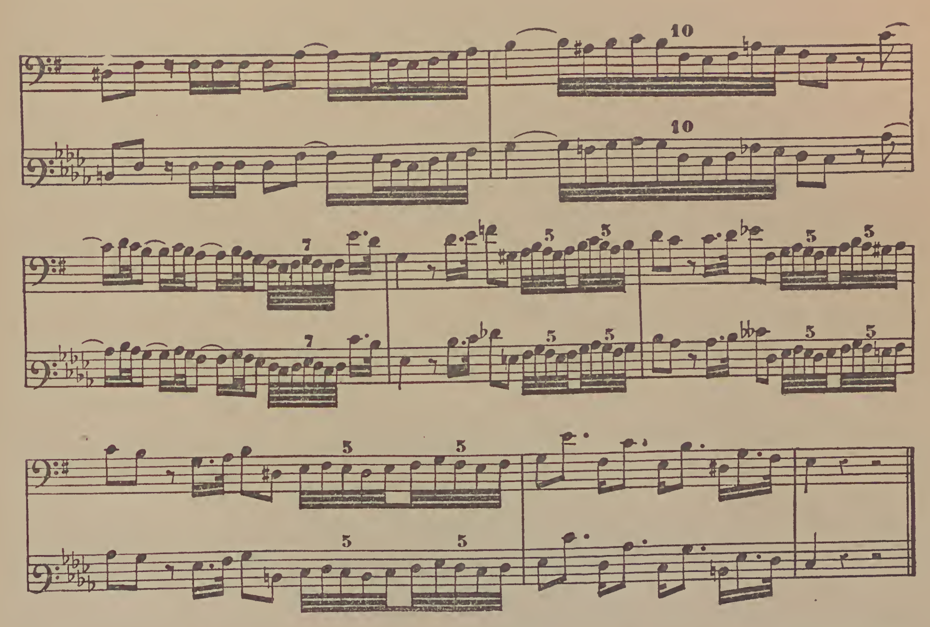


Se advierte que cuando hay grupos de notas de valor irregular, se pone encima una cifra del número de ellas para que se ejecuten con más ó menos rapidez, sin alterar la igualdad del tiempo en las partes del compás. Si la irregularidad es por aumentación, como en los ejemplos números 1, 3, 4 y 5, es necesario que la ejecución de las notas sea más rápida en proporción del número que se aumenta; por el contrario, cuando es por diminución, como en el número 2 (que se usa muy poco), debe ser más lenta, guardando la misma proporción.

Lección comparativa del tono de *Sol* ♭ mayor con el de *Sol* mayor.




LECCION 48.
Larghetto.
TONO DE SI ♭ MENOR RELATIVO DEL DE SOL ♭ MAYOR
ESCALA PROPIA
ESCALA CON ALTERACION.
Lección comparativa del tono de Mi ♭ menor con el de Mi menor.
Adagio.
LECCION 49.

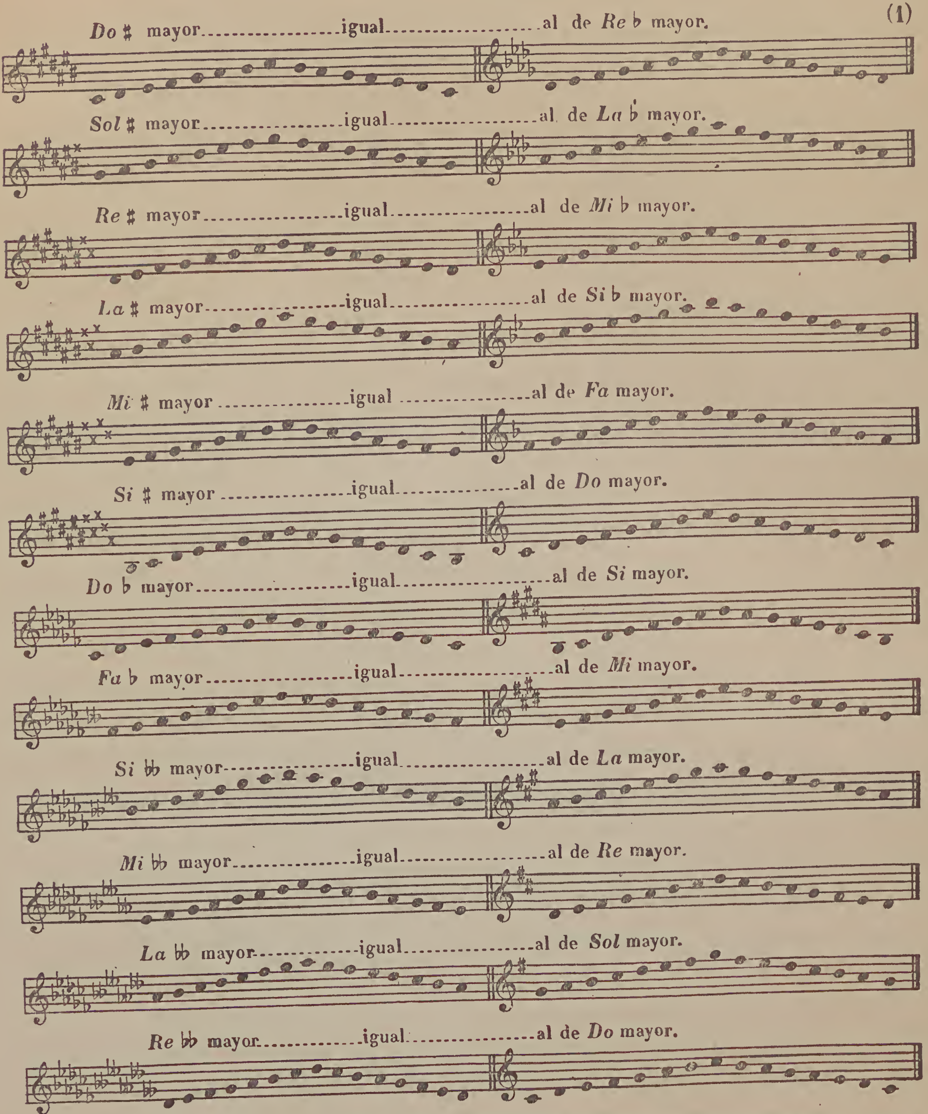


Habiéndose recorrido todos los tonos hasta los de seis sostenidos y seis bemoles, resta saber al discípulo la razón por qué no se usan, ni deben usarse, los que llevan mayor número de alteraciones propias. El solfista sabe ya que *Fa* ♯ y *Sol* ♭ son enarmónicamente iguales, por lo cual, tomando como tónicas estos dos signos alterados, el primero con ♯ y el segundo con ♭, la escala mayor que se forma sobre ellos es igual y unisona en todos los sonidos é intervalos de la misma, aunque se ejecuta con diversos nombres. Para convercerse de esto, basta comparar los sonidos de la escala de *Fa* ♯ mayor con los de la escala de *Sol* ♭ mayor, cuyos tonos tienen el primero seis sostenidos y el segundo seis bemoles, que son de los últimos que se han practicado.

Si se escribiese en tono de siete sostenidos, el último estaría en *Si*, y el tono mayor que resultaría sería el de *Do* ♯ mayor; como el de *Do* ♯ es igual al de *Re* ♭, es mejor y más sencillo usar el tono de *Re* ♭ mayor, que no tiene más que cinco bemoles, y así de los demás. Por esta razón, los tonos que llevan más de seis alteraciones sólo se pueden usar alguna vez por necesidad en el discurso de una pieza, y aun esto pasajeramente. Por la tabla siguiente podrá comprender el discípulo perfectamente la identidad que tienen los tonos de más de seis alteraciones con otros de menor número de ellas.

Tabla de los tonos cuyos sonidos son enarmónicamente iguales.

TONOS QUE NO SE USAN **TONOS QUE SE USAN**



(1) No he puesto en esta tabla los tonos relativos menores, por creerlo inútil, pues es consiguiente que si el tono de *Do* ♯ mayor es igual al de *Re* ♭ mayor, lo sea igualmente el de *La* ♯ menor al de *Si* ♭ menor, por ser éstos relativos de aquéllos, etc.

FIN DE LA 3.ª PARTE

OBRAS

DEL

MAESTRO ESLAVA

	PESETAS
Método de Solfeo.	25
Idem sin acompañamiento.	18
Tratado de Armonía.	25
Idem íd. abreviado.	5
Tratado de Contrapunto y Fuga. . .	25
Tratado de Melodía.	13,50
Tratado de Instrumentación.	27,50
Museo orgánico, primera parte. . .	27,50
Idem íd., segunda parte.	14
Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición.	2
Te Deum, con orquesta.	9
Oficio de difuntos, con orquesta. . .	17,50
Tres motetes a voces solas, números 1, 2 y 3.	2
Idem íd., núms. 4, 5 y 6.	2
Misa de difuntos, con orquesta. . . .	20
Salve Regina, con íd.	5
Lamentación primera del Miércoles, con íd.	15
Idem segunda del íd., con íd.	6
Idem tercera del íd., con íd.	6
Idem primera del Jueves, con íd. . .	6
Idem segunda del íd., con íd.	6
Idem tercera del íd., con íd.	6
Miserere breve, con íd.	4
Misa en *mi bemol,* con íd.	12,50

	PESETAS
Misa de Cuaresma, sin orquesta. . .	3
Stabat Mater abreviado, con orquesta.	5
Secuencia de Resurrección, con íd. .	4
Idem de Pentecostés, con íd.	6
Idem del Corpus, con íd.	6
Misa breve, con íd.	9
Responso *Libera me,* con íd.	7
Christus factus, con íd.	4
El Penitente, plegaria, con íd. . . .	2,50
Tres motetes, a voces y órgano. . .	4
Motete *Tu es Petrus,* con íd. íd. . .	3
Misa en *la,* con orquesta.	12,50
Paráfrasis de Job: recitado y romanza para tenor.	1,50
Cantiga 10.ª de Alfonso el Sabio parafraseada, con coro y orquesta.	5
Cantiga 14.ª de íd., con íd. en partición.	7,50
Idem, para solo piano.	3
Letanía en *mi,* a dos coros y orquesta.	3
Salve en *mi,* a íd. íd.	5
Breve Memoria histórica de la música religiosa en España. Un folleto en 4.º de 105 págs.	4